VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Юрий Андреев

Школа игры
на бас-гитаре

Часть 1
Основы техники
бас-гитарного исполнительства

Издание 3-е исправленное и дополненное

Издатель Ю.Андреев

Москва 2006

ISBN 5-903326-01-3 (978-5-903326-01-3)

АННОТАЦИЯ

Андреев Ю. К.
Школа игры на бас-гитаре. Часть I. Издание 3-е исправленное и дополненное.
Учебное пособие. – М.: Издатель Андреев Ю.К., 2006. – 152 стр. с ил.

ISBN 5-903326-01-3 (978-5-903326-01-3)

«Школа игры на бас-гитаре» содержит подробный учебно-методический материал, начиная с советов по выбору инструмента, струн, способам настройки бас-гитары и т. д., до басовых партий, требующих определённой техники и теоретической подготовки. Школа предназначена как для желающих научиться игре на бас-гитаре «с нуля», т.е. для учащихся, не имеющих никакой предварительной музыкальной подготовки, так и для музыкантов уже владеющих в некоторой степени инструментом, но желающих систематизировать свои знания и расширить свой технический арсенал. Кроме того, Школа может стать дополнительным методическим материалом для преподавателей учебных заведений.

Школа содержит большое количество упражнений, этюдов, басовых партий популярных произведений и фрагментов басового аккомпанемента из репертуара известных групп. В нотном приложении подобран иллюстративный материал из пьес различных музыкальных направлений и жанров, позволяющий закрепить полученные в процессе обучения исполнительские навыки. Помимо практического учебного материала, предназначенного для технического совершенствования начинающих музыкантов, в пособии предлагается материал по элементарной теории музыки в объёме, необходимом для игры по нотам и для понимания закономерностей построения басовых партий. Здесь же приводятся аппликатуры основных гамм и арпеджио.

ISBN 5-903326-01-3 (978-5-903326-01-3)

© Андреев Ю. К.
© Обложка - Андреев Ю.К.

Отзывы

Басовый инструмент — а в данном случае бас-гитара — один из важнейших музыкальных инструментов любого ансамбля, оркестра. Именно бас является определяющей опорой в гармонии и ритме. Как правило, следующим по важности инструментом в ансамбле после основного — солирующего — является бас. Но, к сожалению, порой существует расхожее мнение о басе и, в частности, о бас-гитаре только как об аккомпанирующем обслуживающем инструменте, хотя в этом, конечно же, и заключены его основные функции. Но, тем не менее, незаурядные возможности бас-гитары заложены и как в солирующем инструменте, дающем ему немалые преимущества в подвижности, вариантах звукоизвлечения, нюансовой динамики перед некоторыми его родственниками в басовом семействе. И в этом смысле чрезвычайно важным методическим материалом является предлагаемая вашему вниманию «Школа игры на бас-гитаре» Юрия Андреева.

Прежде всего, впечатляет исчерпывающая основательность и последовательность изложенных проблем как технологических, методических, так и чисто музыкальных. Это, по-существу, полный цикл основной бас-гитарной науки от А до Я, с того дня, как человек первый раз берёт этот инструмент в руки и до его широкого применения, с учётом всех заложенных в него возможностей. Вместе с обобщением передового мирового опыта, всё же отчётливо проглядывается желание автора дать свои рекомендации с учётом ментальной специфики и условий музыкального образования в нашей стране, в том числе и самообразования. И, конечно, эта Школа стала результатом слияния богатейшего опыта Юрия Андреева и как педагога-методиста и как прекрасного исполнителя. Разный результат после освоения этой Школы может дать только разность упорства, труда и, конечно же, таланта. Успешному усвоению материала Школы способствует легкодоступный и демократичный язык, хорошо понятный любым возрастным категориям учащихся.

Убеждён, что «Школа игры на бас-гитаре» Юрия Андреева будет в немалой степени способствовать повышению качества подготовки квалифицированных музыкантов, как в рамках учебных музыкальных заведений, так и при самостоятельном изучении основ теории и практики бас-гитарного исполнительства.

АНАТОЛИЙ КРОЛЛ
Народный артист России, Председатель комиссии эстрадно-джазовой музыки Союза композиторов, почётный профессор и доктор искусствоведения.

Несмотря на то, что бас-гитара появилась на европейском континенте сравнительно недавно, а бас-гитаристы не имеют таких вековых традиций исполнительства, как музыканты других специальностей, популярность бас-гитары, тем не менее, очень велика и продолжает расти. Если раньше бас-гитара являлась принадлежностью лишь рок-ансамблей и любительских электрогитарных групп, то в настоящее время бас-гитару можно увидеть и в ансамбле народной музыки, и в симфоническом оркестре, и в джазовом оркестре. Выполняя в основном аккомпанирующие функции, бас-гитара является ведущим звеном ритм-секции ансамбля, участвуя, с одной стороны, в создании ритмической канвы произведения, а с другой — являясь фундаментом его гармонических построений. Бас-гитаристы всё активнее выступают в качестве солистов, нисколько не уступая исполнителям на традиционно солирующих инструментах, а сольные произведения выдающихся бас-гитаристов хорошо известны любителям современных музыкальных жанров.

Большой интерес молодёжи к современной музыке привёл к возникновению огромного количества ансамблей и групп самых различных жанров, стилей и направлений. К сожалению, музыканты большинства этих ансамблей, как правило, имеют отрывочные, несистематизированные музыкальные знания, а нередко у них отсутствуют даже элементарная теоретическая и техническая музыкальная подготовка, что негативно отражается на их творчестве. Чаще всего это не является их виной, поскольку получить такую комплексную начальную подготовку, как правило, негде. Отсутствие в музыкальных школах класса бас-гитары — главного связующего инструмента ритм-группы современного ансамбля — наглядное подтверждение этому. Отчасти это можно объяснить недостатком квалифицированных педагогов по бас-гитаре, и, как следствие, крайне недостаточным количеством методических пособий, хрестоматий, нотных сборников и других учебных материалов для начинающих бас-гитаристов.

В связи с этим, издание предлагаемой Вашему вниманию "Школы игры на бас-гитаре" является весьма своевременным и, несомненно, значительно восполняет существующий "голод" на учебную литературу для бас-гитары.

Автор "Школы игры на бас-гитаре" — Юрий Андреев — большой энтузиаст бас-гитары, один из первых исполнителей на бас-гитаре в нашей стране. Участник многочисленных отечественных и зарубежных музыкальных фестивалей, Юрий Андреев хорошо знаком с творчеством лучших мастеров бас-гитары, применяя накопленный опыт, как в концертных выступлениях, так и в педагогической работе в Московском колледже импровизационной музыки. Ряд интересных сольных композиций, созданных им для бас-гитары, а также многочисленные упражнения и этюды, часть из которых приводятся в Школе, нередко исполняются учащимися в своих концертных выступлениях, а также активно используются для повышения своего исполнительского уровня.

Особенностью Школы и её несомненным достоинством является последовательное изложение теоретического материала по элементарной теории музыки в сочетании с многочисленным практическим учебным материалом различной степени сложности, предназначенного как для технического совершенствования начинающих музыкантов, так и для знакомства с различными музыкальными жанрами. Нотное приложение содержит сольные пьесы и этюды, а также примеры аккомпанемента и импровизаций в самых различных жанрах классической и современной ритмической музыки.

Ценность и необходимость данной работы бесспорна, и, думается, что Школа станет не только популярным пособием для начинающих бас-гитаристов, но окажется полезной и более подготовленным музыкантам для совершенствования своего мастерства, а также явится дополнительным методическим материалом для преподавателей музыкальных учебных заведений.

ИГОРЬ БРИЛЬ
Народный артист России,профессор,
доктор искусствоведения, заведующий
кафедрой эстрадной и джазовой музыки
Российской академии музыки им. Гнесиных

Методические замечания.

Настоящие замечания адресуются прежде всего преподавателям классов бас-гитар музыкально-учебных заведений, музыкантам-руководителям музыкальных студий и кружков при Домах культуры и других культурно-просветительских учреждений, а также всем музыкантам-педагогам использующим данную Школу для обучения игре на бас-гитаре.

Эта Школа ставит своей задачей дать систематическое и последовательное изложение курса обучения игре на бас-гитаре. Несмотря на относительную «молодость» бас-гитары по сравнению с другими инструментами, к настоящему времени уже накопилось множество статей, заметок, рекомендаций и пособий разных авторов, посвящённых изучению отдельных приёмов, вариантах звукоизвлечения и многим другим, самым разнообразным вопросам исполнительства на бас-гитаре. Однако учебных пособий, в которых последовательно, шаг за шагом, системно излагался бы курс обучения игре на бас-гитаре, начиная «с нуля», т.е. для учащихся не имеющих никакой предварительной подготовки, до разучивания и анализа произведений, требующих уже высокой степени мастерства, крайне недостаточно. Излишне говорить о важности такого системного расположения изучаемого материала, способствующего наиболее активному его усвоению.

В то же время следует принять во внимание, что неповторимые особенности индивидуальностей педагогов и учащихся, а также характерная специфика языка музыкальных произведений различных жанров предполагают исключительное разнообразие путей музыкального воспитания ученика и трактовок исполняемых произведений. Причём, чем более одарён ученик, тем чаще приходится сталкиваться с яркими и, зачастую, неожиданными проявлениями его индивидуальности. Настоящие таланты встречаются не так уж часто и важно создать им условия для быстрого продвижения вперёд, не задерживать их развития программными требованиями, рассчитанными на учащихся менее одарённых. Поэтому предлагаемые в Школе некоторые методические положения, советы и рекомендации не следует понимать как единственно возможные. Автор вполне допускает, что опытный педагог-музыкант, обучающий игре на инструменте, опираясь на собственный исполнительский, педагогический и жизненный опыт, сочтёт возможным внести в них какие-либо свои дополнения или изменения. Стремление видеть в Школе рецептурное изложение правил, годных на все случаи жизни, которым надлежит догматически следовать, противоречили бы творческому подходу, заложенного в самой природе искусства.

Известно, что обучение на любом музыкальном инструменте предполагает наличие целого комплекса различных способностей. Конечно, прежде всего надо обладать музыкальными способностями — музыкальным слухом и ритмом, музыкальной памятью. Однако, следует знать, что даже при недостаточно выраженных врождённых музыкальных способностях, всегда имеется возможность их дальнейшего развития. Особенно это следует иметь ввиду руководителям студий, музыкальных центров и кружков, где, как правило, основная деятельность направлена непосредственно только на разучивание и исполнение композиций. В музыкально-учебных заведениях для этого по определённым методикам на занятиях по сольфеджио, ритмике и др. как раз и занимаются развитием всех музыкальных способностей на основе врождённых музыкальных задатков. Поэтому, в тех музыкальных учебных учреждениях, где нет возможности проведения подобных занятий, преподавателям бас-гитары следует не ограничиваться разучиванием упражнений и пьес, а часть урока посвящать также всестороннему музыкальному развитию учащегося, что в конечном итоге способствует лучшему усвоению изучаемого репертуарного материала. Например, даже на самых начальных этапах обучения, когда учащийся только научился правильно извлекать отдельные звуки и исполнять простейшие этюды и пьесы, полученный навык надо применить для подбирания по слуху знакомых мелодий, различных по характеру. Каковы бы ни были затруднения при подбирании, отказываться от него нецелесообразно, так как оно является отличным средством для развития слуха и свободы ориентировки на грифе гитары. Весьма полезным является также анализ исполняемых произведений с точки зрения их формы, тональности, характерных особенностей гармонии, ритма, и т.д.

Следует подчеркнуть, что создавая Школу автор основывался не только на личной практике, но и стремился возможно шире использовать бесценный опыт своих педагогов и коллег, которым они щедро делились, за что я выражаю им искреннюю признательность. Это известные музыканты-педагоги с которыми мне посчастливилось работать и общаться — И. Бриль, А. Кролл, А. Козлов, Г. Лукьянов, Ю. Маркин, Ю. Чугунов, А. Сухих, А. Осейчук, А. Соболев, В. Мельников, А. Решетцов.

Юрий Андреев

"...Не должно быть никаких музыкальных предрассудков... Нужно быть открытым к разной музыке. Всё время старайтесь быть в поиске... Будьте открыты ко всему..."

Жако Пасториус

"Бас-гитара — это то, что соединяет воедино ритм и гармонию... Это сердце любой рок- или джаз-группы. Бас — это сердцебиение музыки, фундамент, объединяющая основа ансамбля. С басом музыка становится живой. Басы движут музыкой, находясь в самом её сердце".

Патрик Пфайффер

Глава I.

Знакомство с инструментом. Начальные сведения о нотной грамоте.

Общие сведения о бас гитаре.

Бас-гитара — инструмент сравнительно молодой. Её первый промышленный экземпляр был изготовлен в США, в 1951 г., а широкое признание и распространение этого инструмента началось в 60-х годах и во многом связано с творчеством английской группы «Биттлз». Музыканты этой группы одними из первых стали активно использовать в своей концертной деятельности звукоусилительную аппаратуру и электромузыкальные инструменты, в том числе и бас-гитару. С тех пор появилось много разновидностей бас-гитар, отличающихся друг от друга формой, диапазоном (объёмом звучания от самого низкого до самого высокого звука), мензурой (длиной рабочей части струны), количеством струн и звукоснимателей, механизмом крепления и настройки струн, электрической схемой темброблока, наличием или отсутствием ладовых планок (порожков), а также целым рядом других, менее важных конструктивных особенностей.

Общий вид бас-гитар изображен на рисунке 1-1 (а и б). Здесь представлены две её разновидности: шестиструнная ладовая гитара (рис.1-1а) и ладовая четырёхструнная гитара (рис1-1б).

Не останавливаясь на мелких различиях, не влияющих сколько-нибудь существенно на технику игры, познакомимся с устройством и назначением основных узлов бас-гитары.

Основной частью гитары является корпус. На нём устанавливается устройство крепления нижних концов струн и механизм тонкой регулировки мензуры каждой струны. Как правило, здесь же находятся регулировочные винты, позволяющие изменять высоту струн над грифом. Под струнами, в углубления на поверхности корпуса крепятся звукосниматели (датчики) — преобразователи звука в электрические сигналы. Положение звукоснимателей относительно струн также может изменяться специальными регулировочными винтами. На поверхности корпуса находятся также ручки регулировки (потенциометры) громкости и тембра, а также имеется штекерное гнездо для подключения бас-гитары к звукоусилительной аппаратуре посредством соединительного шнура. Сам темброблок располагается в специально подготовленной полости внутри корпуса бас-гитары. Часто здесь же находится и схема предварительного усилителя с элементом питания, в этом случае говорят, что инструмент имеет активные датчики.

Гриф бас-гитары жёстко крепится к корпусу и имеет внутри **анкер** — металлический стержень, вращая который в ту или иную сторону специальным ключом можно устранять деформацию грифа. Со стороны струн гриф разделён на лады специальными металлическими планками, которые называют **ладовыми планками** или порожками. Количество ладов у бас-гитары обычно колеблется от 20 до 24, но может быть и больше. Всё большее распространение получают инструменты, не имеющие на грифе ладовых планок. Такие бас-гитары называют **безладовыми.**

Гриф заканчивается головкой, на которой находятся **колковые механизмы**, служащие для крепления верхних концов струн, а также для их настройки. Для того чтобы исполнителю было легче ориентироваться в процессе исполнения, на некоторых ладах рабочей стороны грифа имеются метки, в виде белых кружков.

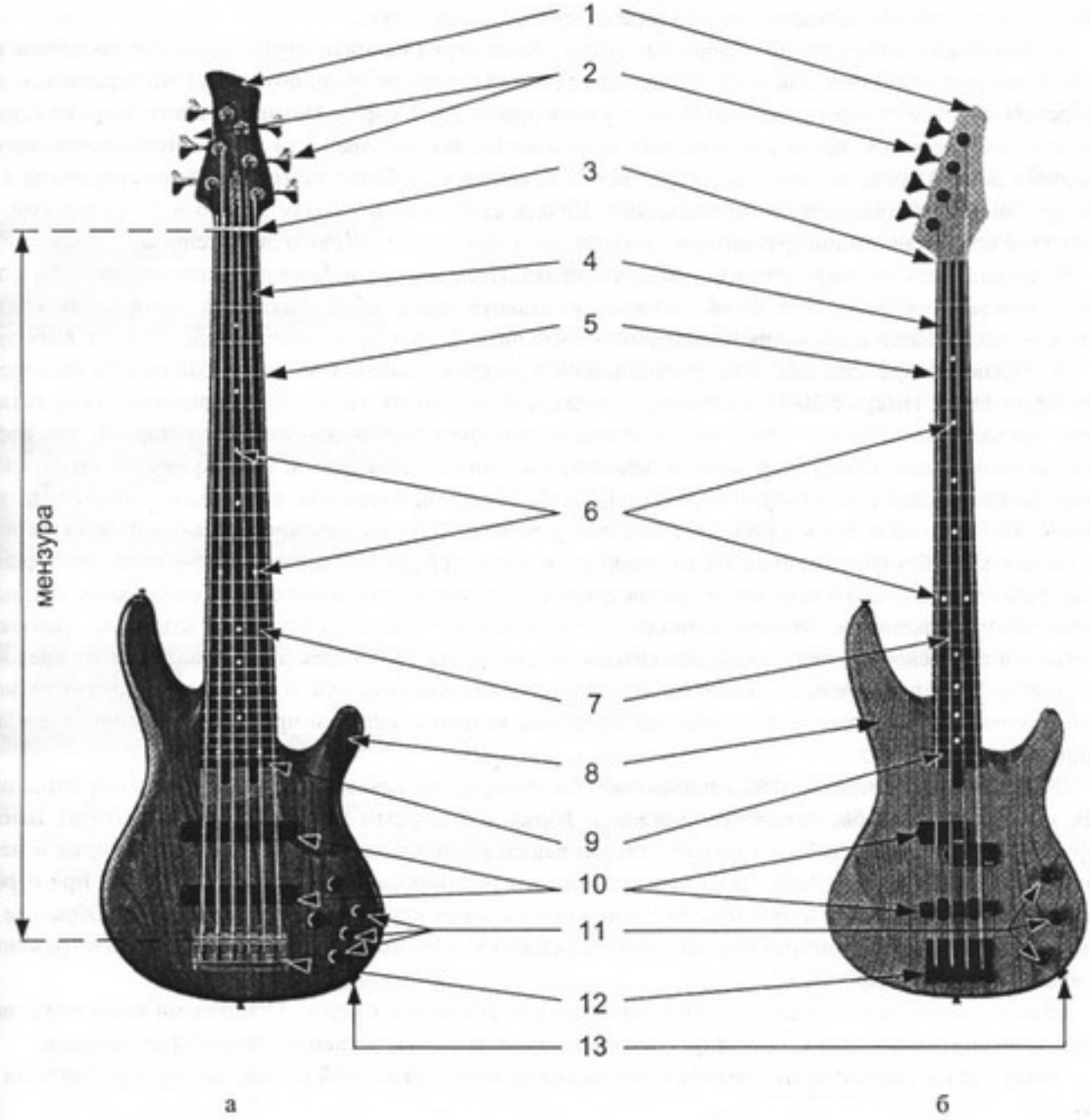


Рис. 1-1. Устройство бас-гитары. (а — шестиструнный бас, б — четырёхструнный бас).
1 — головка грифа; 2 — колковый механизм; 3 — верхний порожек; 4 — лад (часть грифа между соседними ладовыми планками); 5 — ладовая планка; 6 — ладовые метки; 7 — струны; 8 — корпус; 9 — гриф; 10 — звукосниматели; 11 — потенциометры; 12 — машинка (устройство для крепления струн на корпусе гитары); 13 — гнездо для штекера.

По способу крепления грифа к корпусу гитары все инструменты можно условно разделить на четыре группы.

В первую группу входят бас-гитары с привинченным (bolt on neck) грифом. Это наиболее дешевый способ крепления грифа. Ко второй группе относятся инструменты с вклеенным (glued neck) грифом. Такой тип крепления ведёт к частичному удорожанию инструмента. Третью группу составляют бас-гитары с грифом, проходящим сквозь корпус (neck-through). Преимуществом «сквозного» грифа является бóльшая продолжительность звука (сустейн) и чистота тона, а единственным недостатком — некоторая потеря глубины звука. Такая технология изготовления бас-гитар ведёт к ещё большему удорожанию инструмента. Четвёртый способ крепления грифа появился относительно недавно и включает в себя достоинства каждого из рассмотренных типов крепления, поскольку гриф проходит не через весь корпус, а лишь через его часть, что позволяет сохранить хороший сустейн и не потерять глубину звука.

Многообразие конструкций и форм бас-гитар ставит перед начинающими музыкантами вполне естественный вопрос: какую модель выбрать для занятий на начальном этапе обучения? Не стремитесь сразу приобретать дорогой, профессиональный инструмент престижной марки. Помните, что техника не стоит на месте и к тому времени, когда вы научитесь использовать все возможности этого инструмента, пройдёт достаточно долгий срок, за который, скорее всего, появятся ещё более качественные инструменты с ещё более яркими выразительными возможностями. Начать свой путь в музыку можно и на недорогом, возможно даже подержанном инструменте, в соответствии с вашим финансовым положением.

В дальнейшем, по мере развития ваших музыкальных вкусов и личного исполнительского опыта, чёткого определения творческих целей, которые вы ставите перед собой и путей их достижения, конкретнее определятся и ваши требования к инструменту, что позволит более осознанно подойти к его выбору.

До недавнего времени наиболее традиционной и распространённой моделью бас-гитары являлась четырёхструнная бас-гитара с 20-24 ладовыми планками. В 70-х годах известный американский бас-гитарист Энтони Джэксон впервые в концертной практике использовал шестиструнную бас-гитару. С тех пор всё больше исполнителей пользуются пяти- и шестиструнными инструментами. Преимущества таких инструментов, по сравнению с обычной четырёхструнной бас-гитарой, очевидны: во-первых, это расширенный диапазон, как в верхнем, так и в нижнем регистрах, а во-вторых — увеличение числа охватываемых звуков в одной позиции (без перемещения кисти левой руки вдоль грифа), что помогает решению некоторых аппликатурных задач. Однако игра на таких инструментах имеет и дополнительные технические трудности, которые могут серьёзно осложнить начинающим музыкантам процесс обучения. Подобные препятствия возникают и при освоении безладовой бас-гитары. Несмотря на то, что безладовый инструмент предоставляет некоторые дополнительные возможности для достижения большей музыкальной выразительности, чистота интонации при этом, как показывает практика, является большой проблемой не только для начинающих музыкантов.

Обобщая всё вышесказанное, начинающим бас-гитаристам рекомендуется начинать обучение на четырёхструнной ладовой бас-гитаре традиционной формы и с твёрдым корпусом (без резонатора). Выбирая инструмент, проследите, чтобы он соответствовал вашей комплекции, т.е. был удобен по форме и не был слишком тяжёлым для вас. Длина ремня должна быть отрегулирована таким образом, чтобы при игре как сидя, так и стоя положение гитары относительно корпуса и рук исполнителя не изменялось. Обратите внимание также на то, чтобы инструмент находился в устойчивом положении, а гриф и корпус инструмента не перевешивали бы друг друга.

Большое влияние на звучание вашего инструмента оказывают струны. Основными характеристиками струн можно считать их длину, толщину, материал, из которого они сделаны и способы их навивки.

Длину струн, поставляемых различными фирмами на музыкальный рынок, можно разделить на пять категорий:

1. Коротко-мензурные — Short Scale (30", 762 mm).
2. Средне-мензурные — Medium Scale (32", 812 mm).
3. Длинно-мензурные — Long Scale (34", 864 mm).
4. Экстра — Extra Long (36", 914 mm).
5. Экстра плюс — Long Plus (38", 965 mm).

Первые струны для электрических бас-гитар имели плоскую навивку (flatwound) и изготавливались путём намотки на стальной корд никелированной или хромированной стальной полоски (рис1-2а). Струны с плоской навивкой имеют мягкое, округлое и упругое звучание, близкое к контрабасовому. В зависимости от типа струн, можно получить различные варианты окраски звука: мягкий, тёплый, жёсткий, глухой, объёмный, насыщенный, рычащий, металлический или кристально чистый.

В 1963 г. был опробован новый тип струн (рис.1-2б) с круглой навивкой (roundwound), которые имеют более яркое звучание, насыщенное высокими гармониками и обладают хорошей атакой (резко выраженным началом звука). Такие струны до настоящего времени остаются наиболее популярными среди бас-гитаристов и изготавливаются путём намотки круглой проволоки из нержавеющей стали на стальной корд (рис.1-2б). Недостатком таких струн является шершавая поверхность, которая как напильник обдирает пальцы, ладовые планки и образует канавки под струнами на грифах безладовых инструментов. Для устранения этой проблемы в настоящее время производятся струны с круглой навивкой из мягких сплавов или стали с никелиевым, медным и даже золотым покрытием. Звук струн с таким покрытием отличается большей мягкостью по сравнению с традиционными струнами из нержавеющей стали, однако срок их службы значительно меньше.

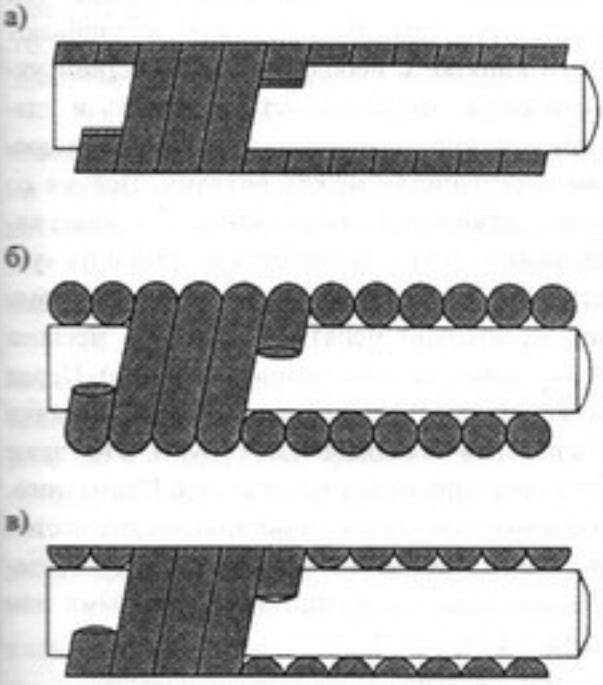


Рис.1-2. Различные типы навивки струн:
а) — с плоской навивкой; б) — с круглой навивкой; в) — с полукруглой навивкой.

Существует ещё один тип струн — струны с полукруглой навивкой (ground или halfwound), которые изготовляются путём срезания внешней стороны круглой навивки (рис.1-2в). Гладкая поверхность таких струн сделали их популярными среди музыкантов играющих на безладовых инструментах. Форма навивки этих струн позволяет сберечь гриф инструмента и, в то же время, сохранить характерную для струн с круглой навивкой яркость окраски звука.

Помимо формы оплётки струны различаются также своей толщиной, подразделяясь на три основные группы: тонкие, средние и толстые. Чем толще струны, тем богаче звучание вашего инструмента, но и тем больше нужно приложить усилий для игры на инструменте. Более тонкие струны мягче, податливее, на них проще играть, особенно быстрые пассажи. Диаметр струн принято измерять в долях дюйма. Таблица, приведенная ниже, даёт приблизительные диаметры струн разных комплектов:

	G 1-я струна соль	D 2-я струна ре	A 3-я струна ля	E 4-я струна ми
Очень тонкие	030	045	065	080
Тонкие	.040	.055	.075	.095
Средние	.045	.065	.080	.100
Толстые	.050	.070	.095	.107

Начинающим басистам советуем пользоваться струнами средней толщины. Следует отметить, что общее натяжение струн на инструменте достигает нескольких десятков килограмм и величина этого натяжения, а, следовательно, и величина прогиба грифа, колеблется в зависимости от толщины струн. В связи с этим каждый новый комплект после установки требует индивидуальной регулировки струнодержателя и

анкера (металлического стержня-растяжки внутри грифа). При этом расстояние между 12-й ладовой планкой и струнами должно находиться в пределах 3-6 мм. При меньшем расстоянии струны начинают задевать соседние ладовые планки и в звуке появляются дребезг и нежелательные призвуки; в то же время слишком высокое положение струн над грифом усложняет процесс исполнения — прижатие струны к грифу требует больше усилий.

Для того чтобы струна звучала чище, имела продолжительный звук, и стабильность в настройке, свободный конец струны следует наматывать на колок так, как показано на рис 1-3, т.е. витки располагать сверху вниз, чтобы они плотно прилегали друг к другу. После предварительной настройки всех струн поиграйте сильным, энергичным щипком на каждой из них, чтобы они плотнее установились на колках и в пазах, после чего проведите более точную настройку.

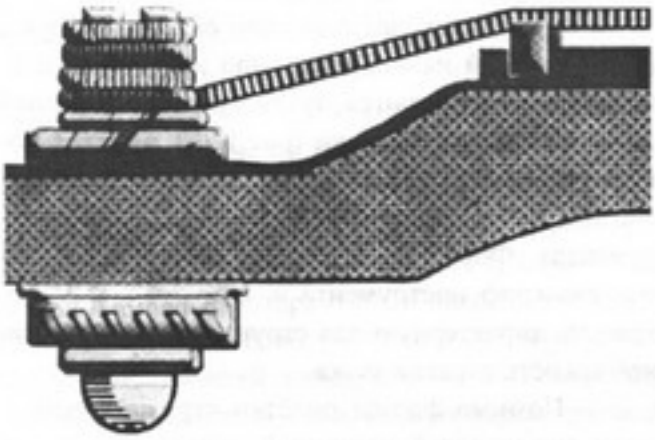


Рис.1-3. Крепление свободного конца струны на колке.

Для сохранения яркости звучания струн в процессе их длительной эксплуатации, после занятий следует удалить все, что попадает на них с пальцев рук, при помощи кусочка сухой, чистой ткани, либо протирая их тканью, пропитанной специальным составом для очистки струн. С этой же целью некоторые бас-гитаристы вываривают струны в кипятке с небольшим количеством уксуса или соды, что позволяет растворить и удалить грязь и жир, скапливающиеся в труднодоступном пространстве между витками. Всё же со временем, даже при хорошем уходе, звуковые характеристики струн ухудшаются в связи с их «усталостью» и естественным «старением», поэтому струны желательно менять каждые 3-6 месяцев (или даже чаще, если вы помногу играете). Перед игрой желательно вымыть руки, чтобы частички грязи с пальцев не попадали на струны. Это также продлит срок яркого звучания струн. Кроме того, на полировке деревянных и металлических частей гитары виден каждый отпечаток, поэтому постарайтесь не ставить эти отпечатки жирными или грязными пальцами.

Качество звука в большой степени зависит также от характеристик усилителя и звуковой колонки. В настоящее время фирмами-производителями предлагается большой выбор так называемых комбиков (аппаратов, сочетающих в одном корпусе усилитель и колонку). Для домашних занятий рекомендуется бас-гитарный комбик небольшой мощности (10-30 вт) и размеров, который можно также использовать и в концертных выступлениях в небольших помещениях. Большие концертные залы, а также выступления на открытом воздухе требуют специальной звукоусилительной аппаратуры большой мощности.

При включении бас-гитары в усилитель, проверьте, как работают ручки регулировки громкости, тембра и переключатели. В процессе регулировки звука не должно возникать тресков, шорохов и посторонних шумов. Электрическая схема бас-гитары может быть пассивной, активной либо комбинированной. Пассивная электроника, благодаря своей простоте наиболее надёжна, с ней легче обращаться. Активная электроника имеет встроенный предварительный усилитель, дающий более мощный сигнал и бóльший выбор возможных звучаний, который питается от батарейки, устанавливаемой в корпусе гитары. Комбинированная электроника подразумевает наличие в инструменте, как пассивной электрической схемы, так и активной. В этом случае переключение с одной схемы на другую производится с помощью специального тумблера, находящегося на корпусе инструмента.

Настоящее пособие предназначено для освоения четырёхструнной бас-гитары, однако предлагаемый материал может использоваться учащимися, имеющими 5-ти или 6-ти струнный инструмент.

Основные свойства музыкальных звуков.

Бурное развитие компьютерной техники и электроники позволило создать не только принципиально новые музыкальные инструменты, но и, благодаря широко открывшимся возможностям компьютерной обработки звука и всевозможным электронным эффектам, существенно расширить возможности традиционных инструментов. Для того чтобы умело применять эти технические достижения в своём музыкальном творчестве, хорошо представлять возможности своего инструмента и успешно пользоваться средствами, влияющими на выразительность исполнения, следует иметь некоторые элементарные познания об основных свойствах звуков, таких как высота, тембр, длительность и сила.

Звук — это физическое явление, вызываемое колебаниями упругого тела — источника звука (натянутой струны, пластинки, мембраны, кожи, обтягивающей барабан, столба воздуха в духовом инструменте и др.). Упругое тело при своём колебании создает в окружающем воздухе звуковые волны, которые передают колебания барабанной перепонке нашего уха. В современной музыке используются звуки не только традиционных музыкальных инструментов, но и всевозможные шумы, существующие в природе, а также сопутствующие деятельности человека, однако музыкальными по традиции называют звуки, которые имеют чётко выраженную высоту. К музыкальным следует также отнести звуки всевозможных ударных инструментов, без которых трудно представить себе современную музыку. Большинство из этих звуков не имеют строго определённой высоты и являются шумовыми, т.е. картина их звукового спектра представляет собой наложение множества звуков различной частоты.

1). **Высота** звука определяется частотой колебаний звучащего тела, т.е. количеством колебаний, производимых в секунду. Чем больше частота колебаний, тем выше звук. Частота колебаний зависит от степени упругости звучащего тела, от его величины. Например, чем тоньше и короче струна и чем сильнее она натянута, тем производимый ею звук будет выше. Человеческий слух воспринимает звуки, имеющие не менее 16 и не более 20 000 колебаний в секунду. Из них в музыке применяются звуки, имеющие основную частоту примерно от 16 до 4200 колебаний в секунду.

2). **Тембром** называется окраска звука, которая придаёт ему специфическое, индивидуальное для каждого инструмента или голоса характерное звучание и неповторимость. Любой музыкальный звук помимо основной частоты содержит одновременно и более слабые высокие призвуки (гармоники), благодаря которым мы и определяем, какой инструмент исполняет тот или иной музыкальный фрагмент, а также узнаём голоса любимых исполнителей.

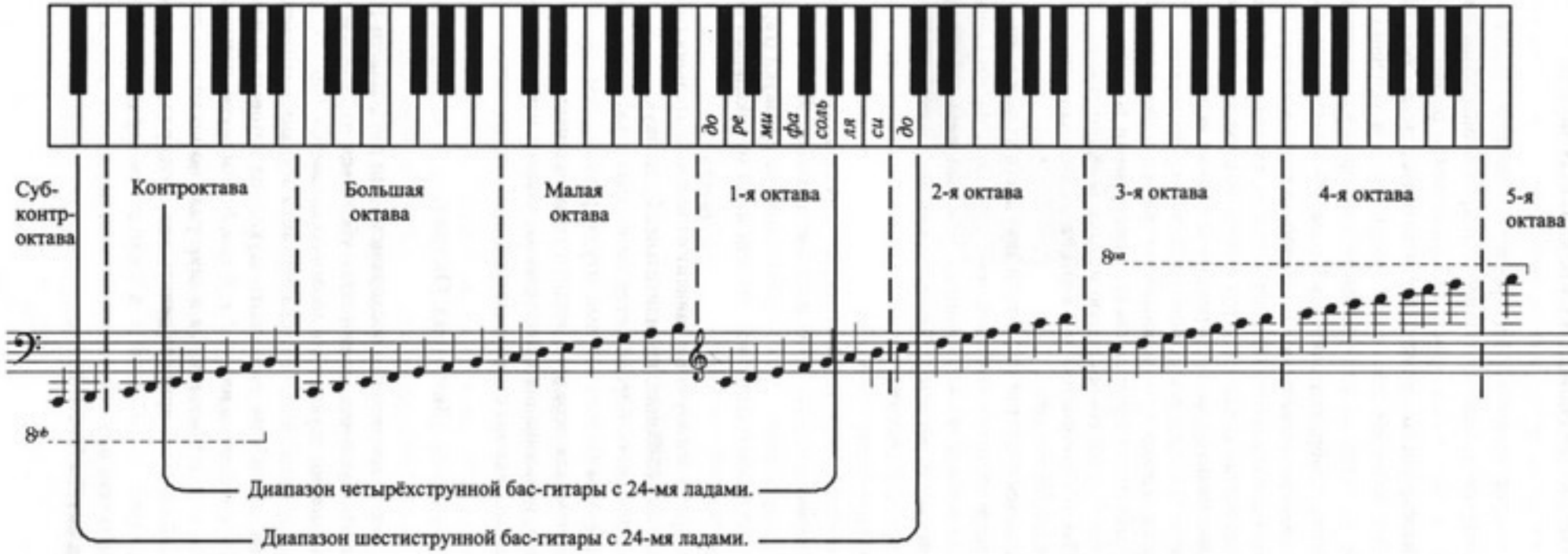
3). **Длительность** звука, время его звучания зависит от продолжительности колебаний звучащего тела. Чем дольше будут продолжаться колебания, тем длительнее будет звук.

4). **Сила** звука или его **громкость** определяется интенсивностью колебаний, их **амплитудой.** Чем сильнее колебательное движение, чем больше его амплитуда (размах), тем громче звук, и наоборот. Сила звука имеет существенное значение для передачи различных эмоциональных состояний и развития музыкальной драматургии. Например, кульминация произведения, момент наивысшего напряжения в развитии музыкального сюжета, как правило, связаны с максимальной громкостью исполнения.

Звукоряд. Октава.

Все музыкальные звуки, расположенные в восходящем или нисходящем порядке, образуют **звукоряд**. Сравнивая между собой звуки звукоряда, можно легко убедиться, что каждому из них на определённом расстоянии выше и ниже соответствуют звуки, с которыми он сливается. Сливающиеся звуки имеют одинаковые названия. Расстояние между ближайшими сливающимися звуками называется **октавой**. В современной европейской музыке октава делится на двенадцать звуков, из которых только семь имеют самостоятельные названия: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* или *c, d, e, f, g, a, b*. Эти звуки называют **основными ступенями** звукоряда. Звуки *до, ре, ми*, и т. д. повторяются в звукоряде по несколько раз. Чтобы отличить звуки одинакового названия, но разной высоты, принято делить весь звукоряд на ряд октав, началом каждой из них считая звук *до*. Начиная с самой низкой октавы, в восходящем порядке, названия их следующие: **субконтроктава, контроктава, большая октава, малая октава, первая октава, вторая октава, третья октава, четвёртая октава, пятая октава** (рис.1-4).

Музыкальный звукоряд.
Диапазон музыкальных звуков (диапазон фортепиано).
Диапазон бас-гитары.



Примечание: для удобства чтения звуки бас-гитары условно записываются в нотах октавой выше их реального звучания.

Рис. 1-4. Диапазон музыкальных звуков.

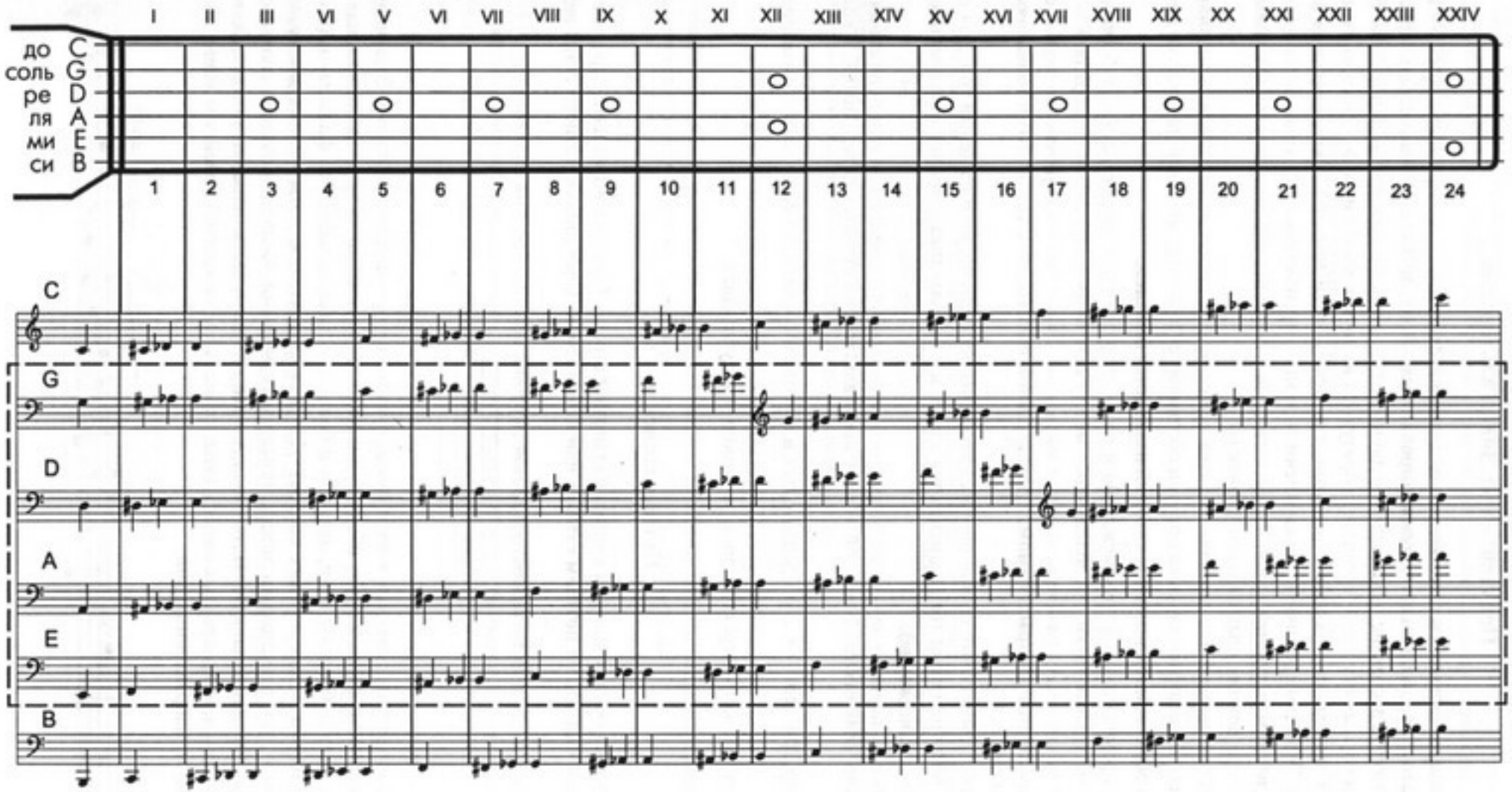


Рис.1-5. Нотная запись и местонахождение на грифе звуков основных диапазонов 6-ти струнной (струны *до, соль, ре, ля, ми, си*), 5-ти струнной (струны *соль, ре, ля, ми, си* или *до, соль, ре, ля, ми*) и 4-х струнной (струны *соль, ре, ля, ми*) бас-гитар с 24-мя ладами (выделено пунктиром).

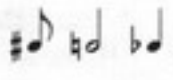
Полутон и тон. Знаки альтерации.

В общепринятой музыкальной системе каждая октава делится на двенадцать равных частей — **полутонов**. Такой музыкальный строй называется **темперированным**. Полутон является наименьшим расстоянием между двумя звуками. Расстояние, образованное двумя полутонами, называется *целым тоном*. В звукоряде, состоящем из основных ступеней, полутоны образуются из звуков *ми-фа* и *си-до*. Расстояния между остальными соседними звуками составляют целый тон, т.к. между ними имеются промежуточные звуки, образующие полутоны. Эти промежуточные звуки имеют названия, производные от названий соседних основных ступеней. Так, например, промежуточный звук между *до* и *ре* может рассматриваться как повышенный на полтона звук *до* или пониженный на полтона звук *ре*.

Для обозначения повышения или понижения звука существуют особые знаки, называемые **знаками альтерации** (изменения). Повышение звука на полутон обозначается знаком ♯, который называется **диезом**. Понижение на полтона обозначается знаком ♭, который называется **бемолем**.

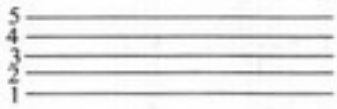
Таким образом, промежуточный звук между *до* и *ре* будет называться *до-диез*, либо *ре-бемоль*. Так же получают названия остальные звуки, расположенные между основными ступенями звукоряда. Как видно, один и тот же звук может иметь разное название и написание. Такое высотное равенство звуков с различными названиями именуется **энгармонизмом**, а звуки равной высоты, но с различными названиями — **энгармонически равными**.

Каждый звук может быть повышен или понижен не только на полтона, но и на целый тон. Для повышения или понижения ноты на целый тон применяются знаки: **×** — **дубль-диез** (двойное повышение) и ♭♭ — **дубль-бемоль** (двойное понижение).

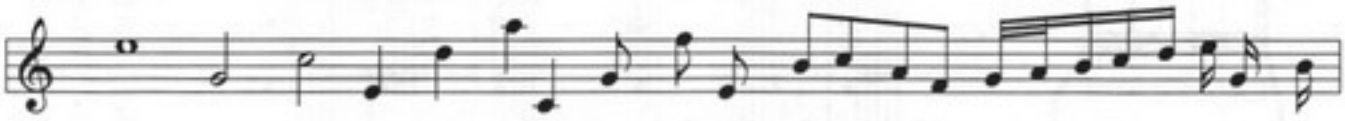
Для возвращения к основному звуку после простого или двойного повышения или понижения применяется знак: ♮ — **бекар**, знак отказа. В нотной записи знаки альтерации ставятся перед нотой, к которой они относятся, например:  , а произносятся в обратном порядке, то есть сначала название ступени, а затем название знака, например: соль-диез, ре-бемоль, фа-дубль-диез.

Нотная запись.

Запись звуков музыки осуществляется с помощью нотной строки. Она состоит из пяти параллельных горизонтальных линеек и называется **нотным станом** или **нотоносцем**. Счёт линеек нотного стана ведётся снизу вверх:

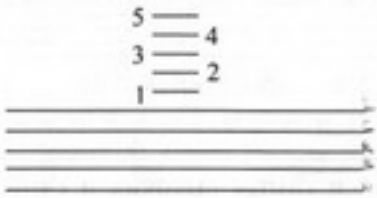


Звуки на нотном стане записываются в виде овала, пустого внутри или зачернённого. В зависимости от относительной длительности звука, к овалу сбоку приписывается вертикальная палочка, называемая **штилем**, к которому могут быть добавлены один, два, три и более хвостика, называемые **флажками** (штили с флажками могут быть только у заполненных овалов). Для удобства чтения, ноты мелких длительностей обычно объединяются в группы при помощи линий, называемых **ребрами**. Количество линий соответствует количеству флажков данной длительности. Ноты, написанные ниже третьей линейки нотоносца, имеют штили с правой стороны овала, направленные вверх. Ноты, написанные на третьей линейке и выше, пишутся со штилем с левой стороны, направленным вниз.

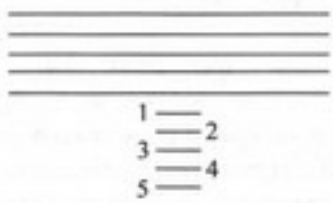


Ноты, написанные на линейках нотного стана и в промежутках между ними, соответствуют основным ступеням звукоряда. Так как на нотном стане можно написать лишь ограниченное число нот, то для записи более высоких и более низких звуков применяются короткие **добавочные линейки** над или под нотным станом. Добавочными линейками пользуются так же, как и основными, т.е. ноты пишутся как на линейках, так и между ними.

Добавочные линейки сверху:



Добавочные линейки снизу:

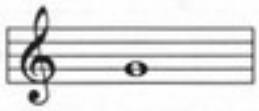


Счёт добавочных линеек ведётся в направлении от основных линий нотоносца.

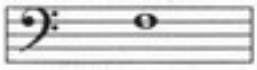
Ключи.

Ключом называется знак, закрепляющий за каждой линейкой нотного стана определённую высоту, которую приобретают ноты, написанные на этих линейках. В настоящее время в нотной записи используются три вида ключей: ключ *соль*, ключ *фа* и ключ *до*.

а) *Скрипичный ключ* (ключ *соль*) используется для записи звуков среднего и высокого регистров. Он означает, что на второй линейке пишется нота *соль* первой октавы:



б) *Басовый ключ* (ключ *фа*) используется для записи звуков низкого и частично среднего регистров. Этот ключ означает, что на четвёртой линейке пишется нота *фа* малой октавы:

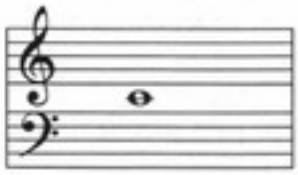


в) *Ключ до.* Линейка, на которой написан ключ *до,* всегда соответствует ноте *до* первой октавы. Чаще всего используются *альтовый* и *теноровый* ключи *до*. Альтовый ключ обозначает, что звук *до* первой октавы записывается на третьей линии, а теноровый — на четвёртой линии.

Альтовый ключ *до*:

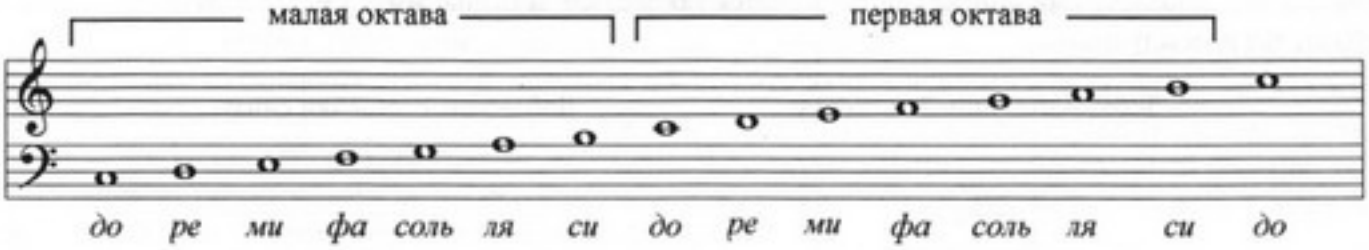
Теноровый ключ *до*:

В нотном письме пользуются различными ключами для того, чтобы избежать большого количества добавочных линеек; это облегчает чтение нот. Основными и наиболее употребительными являются скрипичный и басовый ключи. При знакомстве с ними, для удобства запоминания, можно пользоваться так называемой 11-ти линейной системой. В ней нота *до* первой октавы находится на средней линии:

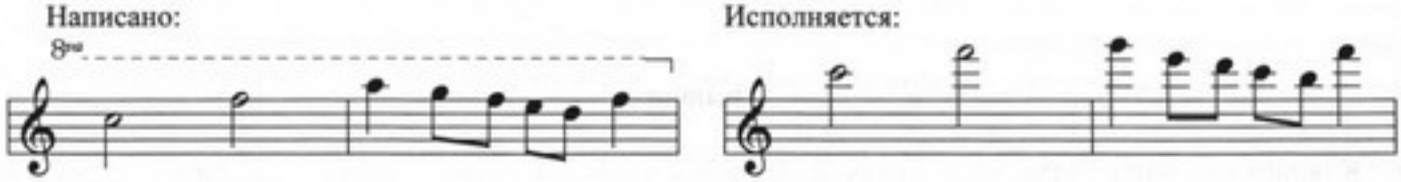


до первой октавы

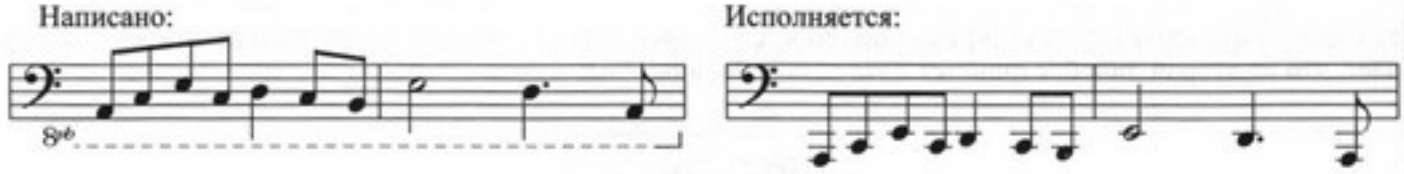
Эта средняя линия является как бы общей для обоих нотоносцев, т. е. 1-ой добавочной линией снизу для нотоносца со скрипичным ключом и одновременно 1-ой добавочной для нотоносца с басовым ключом, а звукоряд для наглядности может быть представлен следующим образом:



Крайние звуки нижнего и верхнего регистра требуют при записи очень большого количества добавочных линеек, что затрудняет чтение нот. Поэтому для записи самых высоких и самых низких звуков пользуются знаком переноса на октаву. Для этого над или под нотами ставится цифра 8 с пунктиром. Если такой знак стоит над нотами, то ноты исполняются октавой выше написанного, например:



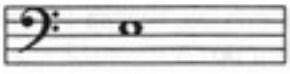
Если такой знак стоит под нотами, то ноты исполняются октавой ниже написанного, например:



Таким образом, с помощью двух ключей — басового и скрипичного, добавочных линеек и знака переноса на октаву, можно записать любой звук из диапазона музыкального звукоряда (рис.1-4).

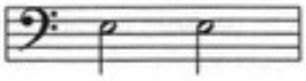
Запись длительности звука.

Для изображения длительности звука служат различные виды нот. Самой большой длительности соответствует **целая** нота:



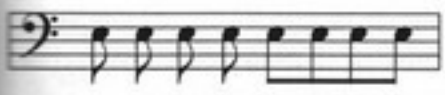
Абсолютная длительность целой ноты может существенно различаться в разных пьесах и зависит от темпа произведения. Так, в пьесе, которая играется в быстром темпе, целая нота звучит значительно короче, чем такая же целая нота в пьесе с умеренным темпом, и ещё короче, чем целая нота в пьесе, исполняемой в медленном темпе. Поэтому сравнивать длительности между собой можно только при условии неизменного темпа.

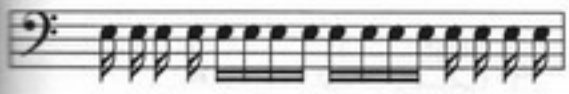
Длительность, которая в два раза меньше целой ноты, обозначается **половинной** нотой:



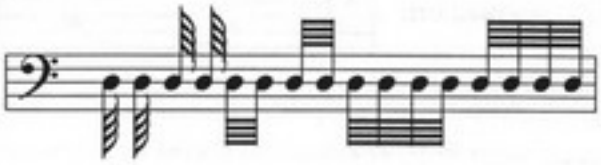
Очевидно, что две половинные ноты равны по длительности одной целой ноте. Все остальные ноты тоже обозначают доли целой ноты, полученные путём деления на две, четыре, восемь, и т.д. частей. Так, длительность **четвертной** ноты:

в четыре раза короче целой, а длительность **восьмой** ноты:


в восемь раз. Так же определяются длительности шестнадцатых нот:


и тридцать вторых:

Существуют и более мелкие длительности нот — шестьдесят четвёртые и сто двадцать восьмые



однако они встречаются намного реже.

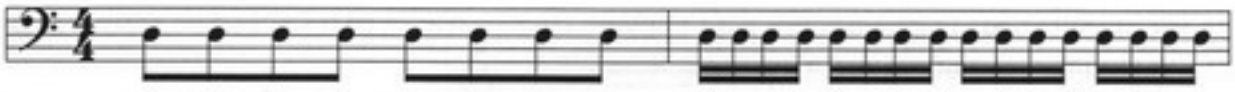
Любой нотный текст делится на равные по длительности отрезки — **такты**. Между собой такты разделяются **тактовой чертой**, которая вертикально пересекает все пять линеек нотного стана. В начале каждого нотного текста, правее ключа, ставится **размер**: две цифры в виде дроби. Верхняя цифра указывает, сколько единиц счёта содержится в такте, а нижняя — какая длительность принята за единицу отсчёта. Например, размер 4/4 (или буква С) означает, что в каждом такте последующего нотного текста содержится четыре единицы отсчёта, причём за еденицу отсчёта принята четвертная нота. Часто встречаются и другие размеры: 2/4, 3/4, 3/2, 6/8 и т.д.

Для правильного воспроизведения длительности нот рекомендуется пользоваться равномерным отсчетом времени. Самой простой и основной мерой длительности является четверть, когда звук продолжается (выдерживается) в течение одного удара или одного счёта. Так, целые ноты содержат четыре четверти и их нужно выдерживать четыре счёта, половинные — два счёта, а четвертные — один счет.

раз---два---три--четыре раз---два-----три---четыре раз----два-----три---четыре

На один счёт будут приходиться две восьмых или четыре шестнадцатых:

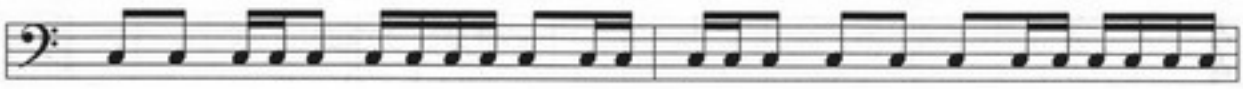
раз---------два---------три-------четыре раз---------два---------три--------четыре



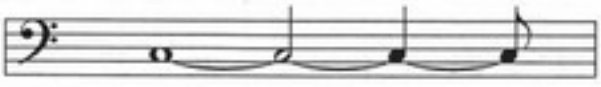
С целью придать большую ясность нотной записи звуков с малыми длительностями и для удобства их чтения, все ноты, относящиеся к одной и той же ритмической доле и имеющие штили с флажками, объединяются в группы.

При исполнении пьесы, имеющей мелкие длительности, удобно пользоваться следующим счётом:

Раз---и-----два----и---три----и--четыре-и раз----и----два---и---три---и---четыре--и

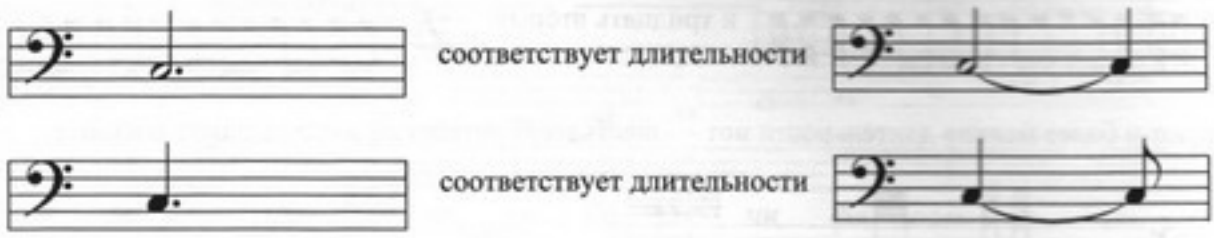


Помимо перечисленных длительностей, в музыке используются и другие их обозначения. Для увеличения длительности нот, в некоторых случаях применяются **лиги** — дугообразные линии, связывающие две одинаковые ноты:



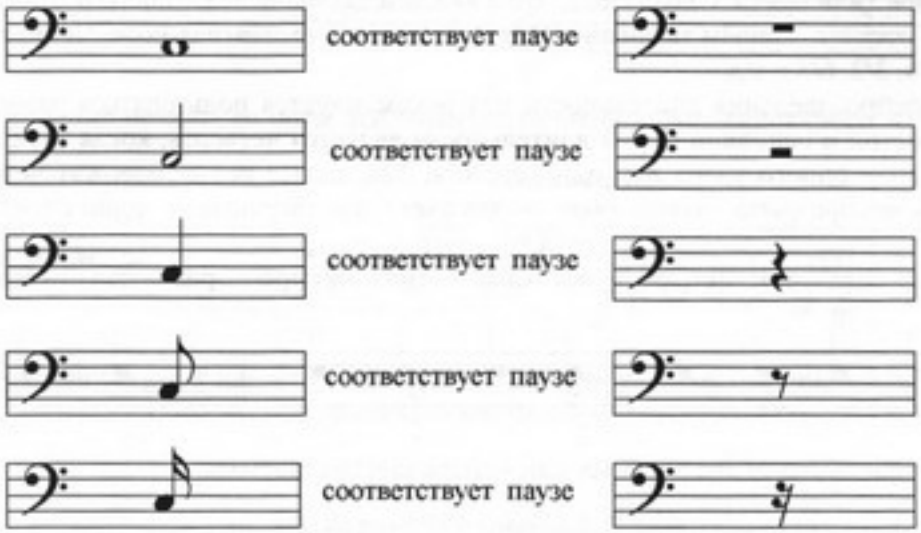
В данном примере длительность звучания ноты *до* равна сумме длительностей залигованных нот.

Точка, поставленная справа у нотной головки, увеличивает указанную длительность на её половину: например, длительность половинной ноты с точкой равна сумме половинной ноты и четвертной ноты. Длительность четвертной ноты с точкой равна сумме длительностей четвертной ноты и восьмой и т.д.



Паузы.

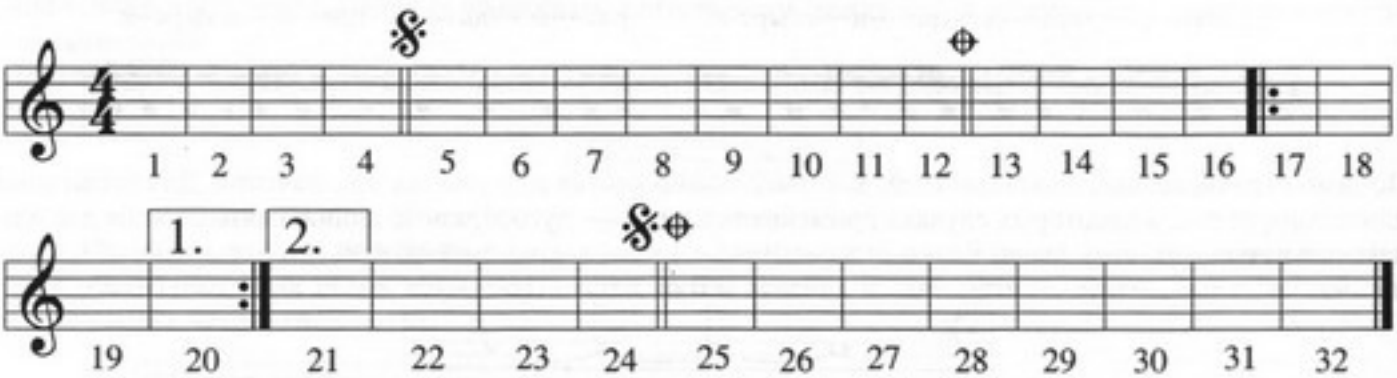
Пауза — перерыв звучания в одном, нескольких или во всех голосах. Паузы записываются специальными знаками. Длительность пауз соответствует длительности нот. Любая длительность — целая, половинная, четверть, восьмая и т.д., может быть выражена и паузой:



Для увеличения продолжительности пауз применяются точки — соответственно тому, как они применяются для увеличения длительности нот.

Некоторые знаки сокращения нотного письма.

Разберём типичный пример записи песни с повторением отдельных её частей (такты пронумерованы от 1 до 32):



В этом примере использованы следующие знаки сокращения:

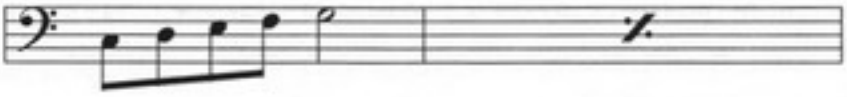
а) **реприза**: означает повторение части песни, заключённой внутри этих знаков, то есть такты 17 — 20 повторяются;

б) **вольты** 1. 2. указывают, что при повторении такт 20 нужно пропустить, перейти на второе окончание и продолжать играть дальше;

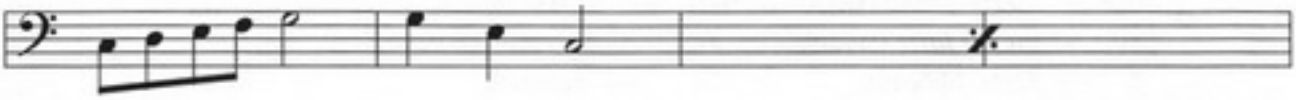
в) знаки **сеньо** и **фонарь** употребляются при наличии реприз; в данном случае после исполнения второй вольты (такты 21 — 24) до знака возвращаемся к такому же знаку, выставленному ранее (такт 5), далее играем до знака (такт 12) а затем играем заключительный раздел — коду. Таким образом, всю пьесу нужно играть в такой последовательности тактов: 1 — 20, 17 — 19, 21 — 24, 5 — 12, 25 — 32.

Знак называется **ферматой.** Поставленная над или под нотой или паузой, фермата позволяет исполнителю увеличить длительность этой ноты или паузы по своему усмотрению, но в соответствии с замыслом и характером исполняемого произведения.

Для повторения одного такта пользуются следующим знаком:

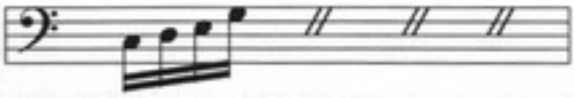


Для повторения двух тактов пользуются знаком:



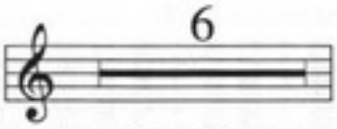
Для повторения группы нот используются следующие знаки:

пишется:



исполняется:

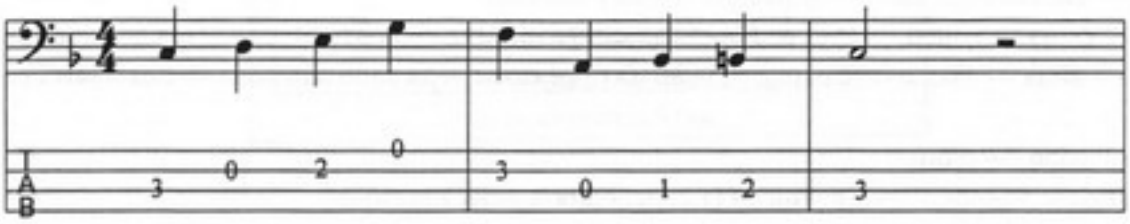
Для обозначения паузы длиной в несколько тактов пишут один такт с удлинённым знаком паузы, а над ним число паузируемых тактов:



Приведенный выше пример означает шесть тактов паузы.

Табулатура.

В некоторых случаях, для большей наглядности, совместно с нотной записью используется **табулатура** — упрощенная запись бас-гитарной партии, которая, тем не менее, помогает точнее передать аппликатурные особенности исполнения произведения.



Цифры на линейках в табулатурной записи означают лады на грифе бас-гитары, на которых исполняются ноты, написанные на нотном стане выше, а сами линейки изображают струны бас-гитары. Таким образом, табулатура уточняет, на какой струне и на каком ладу исполняется данная нота.

В приведенном выше примере нотная запись дополнена табулатурой для четырёхструнной бас-гитары и поэтому состоит из 4-х линеек. В этом случае нижняя линия табулатуры означает струну "*ми*", вторая линия снизу — струну "*ля*", третья — "*ре*" и четвёртая — "*соль*". Для пяти- и шестиструнных бас-гитар табулатура состоит из пяти или шести линий соответственно.

К сожалению, способ отображения звуков музыки на бумаге только при помощи табулатуры не отражает длительности звуков и пауз и поэтому не может самостоятельно, без традиционного способа нотации использоваться для точной записи музыкальных произведений. Поэтому тем учащимся, кто решил всерьёз овладеть всеми секретами исполнительства на своём инструменте и достичь вершин совершенства в профессии музыканта, рекомендуем с самого начала заниматься тщательным изучением нотной грамоты и теории музыки.

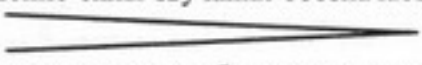
Динамические оттенки.

Одним из важнейших средств музыкальной выразительности является изменение силы звучания или громкости. Различные степени громкости звучания в музыке называются **динамическими оттенками**.

Наиболее употребительные обозначения динамических оттенков следующие:

pp — *pianissino* (пианиссимо) — очень тихо,
p — *piano* (пиано) — тихо,
mp — *mezzo-piano* (ме́ццо-пиано) — не очень тихо,
mf — *mezzo-forte* (ме́ццо-фо́ртэ) — не очень громко,
f — *forte* (фо́ртэ) — громко,
ff — *fortissimo* (фортиссимо) — очень громко,
fff — *forte fortissimo* (фо́ртэ фортиссимо) — предельно громко.

Постепенное увеличение силы звучания обозначается словом *crescendo* или сокращенно *crecs.* (крещ*е́*ндо), либо знаком

Постепенное уменьшение силы звучания обозначается словом *diminuendo* или сокращённо *dim.* (диминуэндо), либо знаком 

Динамические оттенки часто употребляются в сочетании со вспомогательными, уточняющими словами:

poco a poco crescendo — постепенно усиливая,
poco a poco diminuendo — постепенно стихая.

Для акцентирования отдельного звука применяют обозначение *sf* — *sforzando* (сфорцандо), либо знак > , которые ставят над или под акцентируемой нотой.

Следует также запомнить некоторые слова и термины, часто встречающиеся в музыкальной литературе:

Simile — симиле — длительное использование какого-либо одного приёма исполнения, фиксируемого определёнными знаками, т.е. «исполнять так же и дальше».

D.C. — *Da capo* (да ка̀по) — повторить пьесу сначала.

Fine — финэ — конец. *D.C. al Fine* —да капо аль фине — повторить сначала до слова конец.

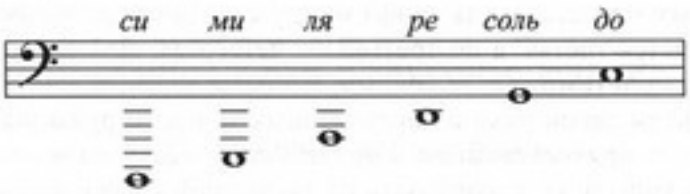
Coda — ко́да — заключительный раздел. *D.C. al Coda* —да капо аль кода — повторить сначала, и затем кода.

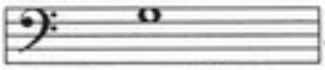
Solo — со́ло — один.

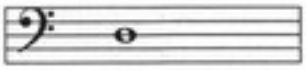
Unisono — унисо́но — в унисон (т.е. исполнять одну партию).

Настройка бас-гитары.

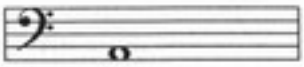
Необходимо знать, что звуки бас-гитары записываются (нотируются) октавой выше, чем они звучат на самом деле. Это делается для удобства чтения, чтобы избежать большого количества нижних добавочных линеек. Поэтому реальные звуки открытых струн шестиструнной бас-гитары находятся на октаву ниже записанных на нотном стане и изображались бы так:



Например, первая, самая тонкая струна на 4-х струнной бас-гитаре настраивается на звук *соль*, который изображается нотой *соль* малой октавы:  . Звучание этой струны бас-гитары на фортепиано соответствует клавише *соль* большой октавы (см. рис 1-6).

Вторая струна настраивается на звук *ре*, обозначаемый нотой *ре* малой октавы: 

и её звучание соответствует на фортепиано клавише *ре* большой октавы.

Третья струна настраивается на звук *ля*, обозначаемый нотой *ля* большой октавы: 

и её звучание соответствует на фортепиано клавише *ля* контроктавы.

Четвёртая, самая толстая струна, настраивается на звук *ми*, обозначаемый нотой *ми* большой октавы:

и её звучание соответствует на фортепиано клавише *ми* контроктавы.

На рис.1-6 показано, как настроить струны бас-гитары по фортепиано (или по любому клавишному инструменту), а также нотная запись звуков каждой открытой струны:

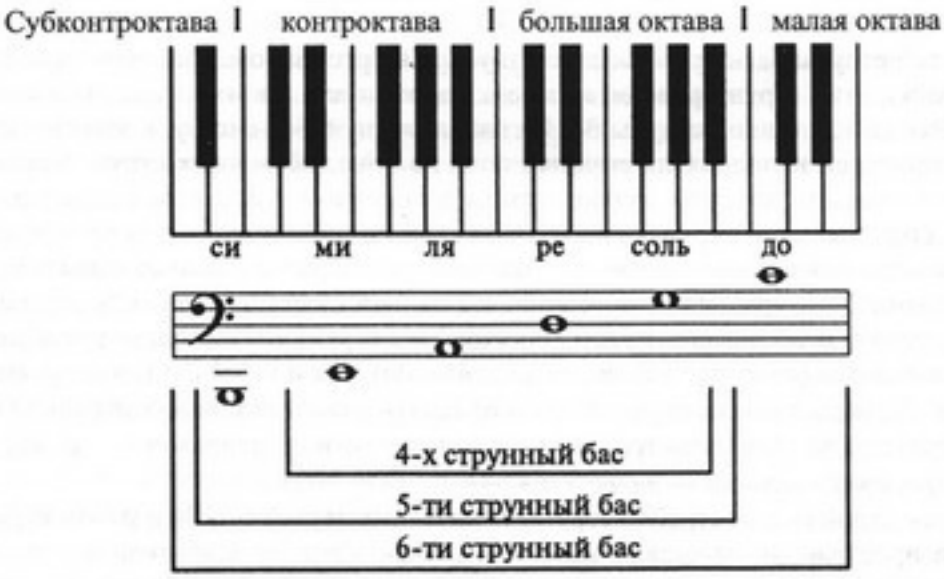


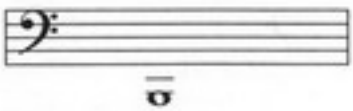
Рис. 1-6. Настройка бас-гитары по клавишному инструменту.

Наиболее простой является настройка инструмента при помощи тюнера. При этом высоту звука настраиваемой струны изменяют до тех пор, пока стрелка тюнера, подключённого к выходу бас-гитары, не окажется на нужном делении шкалы.

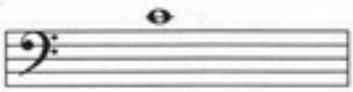
При отсутствии тюнера настройку проводят следующим образом. Сначала, используя камертон или какой-либо инструмент с фиксированным строем (например, клавишный инструмент), настраивают первую струну *соль*. Затем, прижимая пальцем левой руки вторую струну на пятом, считая от левого конца грифа, ладу, настроить её таким образом, чтобы звучание её совпало со звучанием первой струны. (В данном случае под термином ***лад*** подразумевается часть грифа между соседними ладовыми планками), Точно так же, по второй струне настраивается третья, а по третьей — четвёртая. Для более тонкой настройки опытные музыканты пользуются **флажолетами**, т.е. высокими, чистыми звуками, получаемыми щипком правой руки при прикосновении пальцем левой руки в определённых точках струны, называемых узлами. Так, флажолет, взятый на струне *соль* прикосновением в точке между седьмым и восьмым ладами (над ладовой планкой), должен звучать в унисон (т. е. совпадать по звучанию), с извлечённым на струне *ре* при прикосновении в точке над ладовой планкой между четвёртым и пятым ладами. При небольшом несовпадении настройки одновременное звучание флажолетов даёт отчётливо слышимые биения, т.е. колебания громкости звука. Избавляясь от этих биений, путём подстройки одной из струн, можно весьма точно настроить инструмент. Таким же образом настраиваются остальные струны.

Если вы играете один, например, занимаясь упражнениями, выполняя задание преподавателя, или разучиваете очередную басовую партию, то достаточно настроить бас-гитару относительно самой себя. Этот вариант настройки годится в том случае, когда у вас нет под рукой тюнера или эталонного источника звука (клавишей или камертона). Условно принимая настройку одной из струн за эталонную, остальные струны настраиваете относительно неё уже известными вам способами. Этот способ хорош лишь до тех пор, пока вам не придётся играть с другими музыкантами, инструменты которых настроены по эталону. В этом случае следует настроить свой инструмент в соответствии с настройкой остальных инструментов.

На 6-ти струнной бас-гитаре к перечисленным выше над струной *ми* добавляется струна, звук которой изображается нотой *си* контроктавы:



(реальное звучание этой струны бас-гитары соответствует на фортепиано клавише *си* субконтроктавы).
Под струной *соль* добавляется струна, звук которой изображается нотой *до* 1-ой октавы:



(реальное звучание этой струны бас-гитары соответствует на фортепиано клавише *до* малой октавы).

Процесс настройки этих струн проводится точно так же, как и на 4-х струнном инструменте, только начинается с настройки самой тонкой струны *до*. На пятиструнную бас-гитару, в зависимости от вкуса, наклонностей и привязанностей исполнителя ставится одна из этих добавочных струн. Установка струны *си* расширяет диапазон в нижнем регистре, используемом в основном для аккомпанемента, а с установкой струны *до* увеличивается диапазон верхнего регистра, больше используемого для импровизаций, сольных фрагментов и исполнения сольных произведений. Эта часть регистра частично совпадает с нижним регистром обычной 6-ти струнной гитары. Наличие комплекта из 6-ти струн позволяет, в зависимости от задач, которые ставит перед собой исполнитель, путём перестановки струн, использовать на пятиструнной гитаре как верхнюю часть диапазона (со струнами *ми, ля, ре, соль, до*), так и нижнюю (со струнами *си, ми, ля, ре, соль*). Таким же образом, переставляя струны, можно изменять диапазон и на 4-х струнной бас-гитаре. При этом возможны следующие варианты настройки инструмента: низкий диапазон — *си, ми, ля, ре*; средний (обычный) — *ми, ля, ре, соль*; высокий — *ля, ре, соль, до*.

Описанный выше строй (т.е. настройка струн на указанные звуки) 4-х, 5-ти и 6-ти струнных бас-гитар является наиболее распространённым, однако известны случаи, когда исполнители предпочитают свой индивидуальный строй инструмента, в которых струны настраиваются нестандартно. Кроме того, для удобства исполнения какого-нибудь произведения или отдельной его части, либо для расширения диапазона инструмента, иногда временно перестраивают одну или несколько струн.

Глава II.

Постановка рук и звукоизвлечение.

Постановка правой руки.

Прежде чем приступить непосредственно к упражнениям, необходимо установить правильное положение бас-гитары относительно корпуса играющего. Первоначально, для того, чтобы закрепить постановку обеих рук и придать инструменту большую устойчивость рекомендуется игра сидя. Для этого следует отрегулировать длину ремня так, чтобы гитара упиралась вырезом нижнего края корпуса в правую ногу и одновременно поддерживалась ремнём, перекинутым через плечо (рис.2-1а). Головка грифа инструмента при этом должна находиться примерно на уровне плеча. Держаться надо прямо и естественно, без напряжения. Корпус играющего не должен отклоняться вправо или влево. При вставании, положение гитары и рук не должны меняться (рис.2-1б). Такое положение инструмента наиболее естественно и позволяет добиться высокой техники исполнения. Положение стоя — наиболее удобное, так как в более свободном положении находятся корпус и руки музыканта. Это особенно важно на концертных выступлениях, т.к. позволяет исполнителям вести себя более подвижно и облегчает общение с коллегами по сцене и публикой. Среди исполнителей рок-музыки чаще можно увидеть бас-гитаристов играющих прямыми руками с очень низким положением инструмента. Такая постановка сильно ограничивает технические возможности музыкантов, зато даёт больше возможностей для активного сценического движения, что немаловажно в музыкальном шоу. Тем не менее, на начальном этапе, когда вам нужно овладеть инструментом, научиться основным приёмам игры, без рекомендуемого высокого положения бас-гитары пока не обойтись.

Основная функция правой руки во время игры — звукоизвлечение. Известны несколько основных способов извлечения звука: традиционное исполнение пальцами, игра *медиатором*, *слэп* — приём звукоизвлечения, при котором острота звучания достигается за счёт активного удара струны о ладовые планки, и *тэппинг*, приём, заимствованный у гитаристов, основанный на игре пальцами обеих рук непосредственно на грифе инструмента.

Каждый из этих приёмов имеет свои неповторимые выразительные и технические возможности, а также своих поклонников и ярких исполнителей. Упражнения, помогающие освоить и закрепить основы техники некоторых приёмов, предполагается дать в следующих частях Школы. Основная часть настоящего пособия посвящена развитию техники левой руки при наиболее универсальном приёме звукоизвлечения правой рукой, которым пользуется большинство известных исполнителей, — щипке струны пальцами. По терминологии, принятой в классической музыке, этот приём называется *пиццикато* (pizzicato, сокращённо pizz.). Этот способ является наиболее удобным, естественным и наиболее распространённым, поэтому рассмотрим его поподробнее.

Положите правую руку на наиболее выпуклую часть корпуса гитары. Кисть руки должна висеть легко и естественно, опираясь большим пальцем на один из звукоснимателей, либо на специальные планки для упора на корпусе гитары, либо непосредственно на струну *ми*. Чаще всего исполнители, играя пиццикато, используют в игре два пальца: указательный и средний. Каждому исполнителю нужно выбрать положение большого пальца исходя из конструктивных особенностей инструмента и индивидуальных свойств руки и пальцев. При этом следует учитывать, что звуки, извлекаемые в разных местах струны, отличаются по громкости и тембру. Чем ближе к подставке, тем суше и резче звук. Щипок непосредственно у грифа придаёт звуку более мягкую и приглушенную окраску. Наиболее яркое и сильное звучание ощущается при звукоизвлечении в средней между грифом и подставкой области (рис.2-2).

Отметим, что термин "щипок", не совсем точно отражает процесс извлечения звука и скорее используется по традиции, и по аналогии со щипком на обычной гитаре. Однако, процесс звукоизвлечения на гитаре и бас-гитаре, при всём внешнем сходстве существенно различаются. Звукоизвлечение на бас-гитаре происходит в результате скользящих ударов кончиков пальцев поперёк струны с последующим остановкой их на следующей струне. Перед ударом следует сделать небольшой замах. Удар должен быть достаточно сильным, чтобы амплитуда колебаний струны была хорошо видимой, и, в то же время, он не должен вызывать искажений звука или других нежелательных призвуков.

а)

б)

Рис.2-1. Положение бас-гитары, рук и корпуса музыканта при игре сидя (а), и стоя (б).

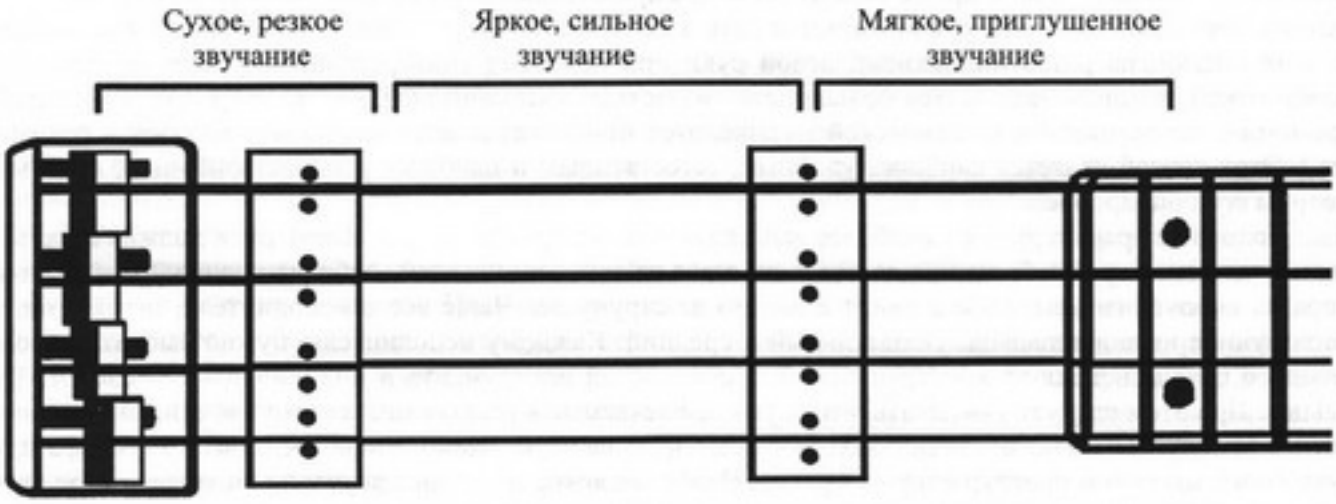


Рис.2-2. Зоны звукоизвлечения с различной окраской звука.

Игра на открытых струнах

Упражнения этого раздела помогут вам научиться правильно извлекать звук пальцами правой руки, а также развить и закрепить навыки игры по нотам разной длительности. Упражнения не нужно учить наизусть, тем более что они не обладают сколько-нибудь значительной художественной ценностью, а следует, играя медленно, раз за разом добиваться ритмической точности и безошибочности исполнения. Тем более не следует подписывать под или над нотами их названия. Это лишь замедляет процесс обучения игре по нотам. Помните, что, чем больше вы играете по нотам — тем быстрее вы научитесь разбирать самые сложные нотные тексты. В этом смысле процесс обучения технике чтения нот совершенно аналогичен процессу обучения чтению обычного литературного текста.

Для того чтобы во время пауз открытые струны не звучали, их нужно заглушать лёгким прикосновением пальцев левой, а иногда и правой руки.

Для обозначения пальцев (аппликатуры) левой руки используют цифры:

1 — указательный,
2 — средний,
3 — безымянный,
4 — мизинец,
0 — открытая струна.

Для обозначения пальцев правой руки пользуются буквами:

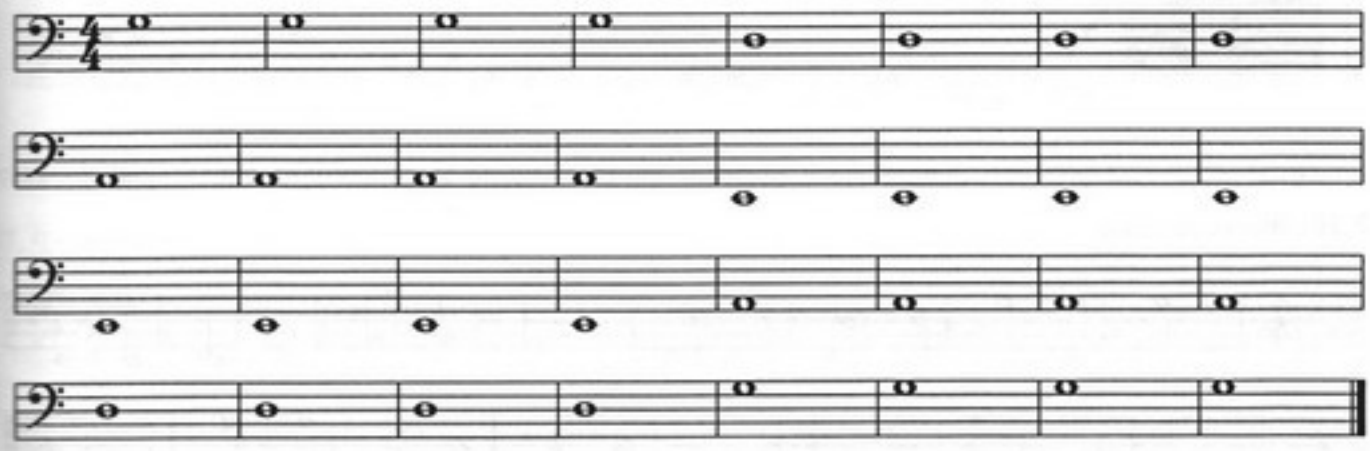
p — большой,
i — указательный,
m — средний,
a — безымянный.

Для обозначения пальцев (аппликатуры) левой руки используют цифры: 1 — указательный, 2 — средний, 3 — безымянный, 4 — мизинец, 0 — открытая струна. Для обозначения пальцев правой руки пользуются буквами: p — большой, i — указательный, m — средний, a — безымянный. При игре пиццикато щипок производится указательным и средним пальцами. В особых случаях возможно использование безымянного пальца. Опыт показывает, что при разучивании упражнения или пьесы следует тщательно продумывать аппликатуру не только левой, но и правой руки. Не бойтесь потратить на это время — в дальнейшем вы сэкономите его намного больше при разучивании пьесы, т.к. продуманная, удобная аппликатура намного облегчает запоминание и исполнение произведения.

Играя упражнения целыми нотами, считайте медленно, равномерно и непрерывно. Следите за тем, чтобы звуки были одинаковой громкости и хорошего качества, без посторонних призвуков. Каждое упражнение следует разучивать в следующем порядке:

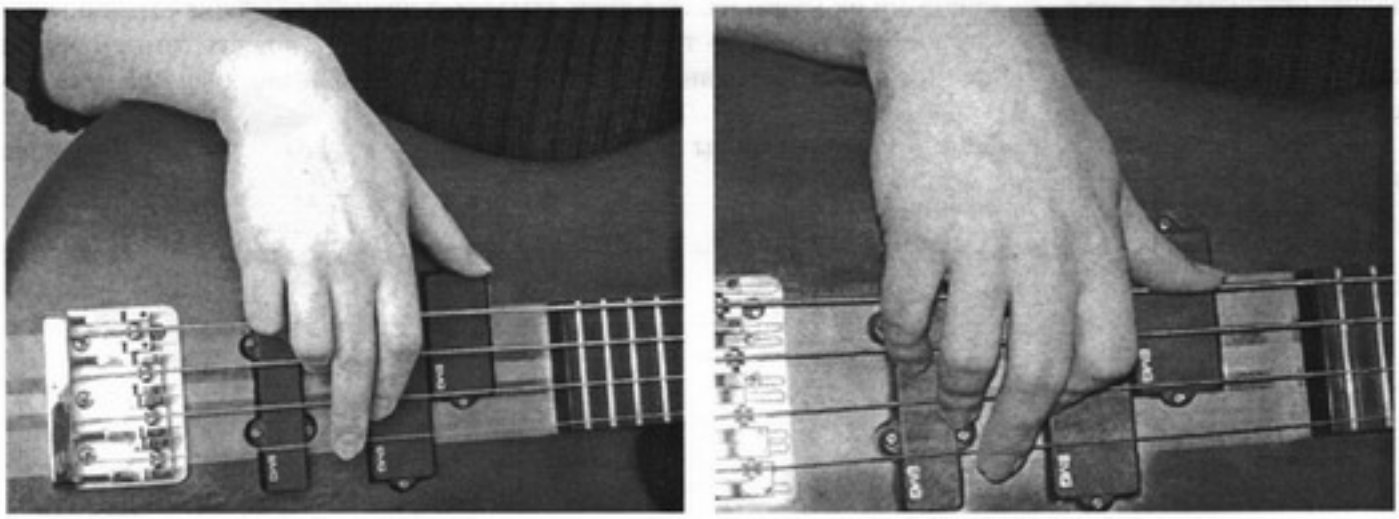
1) играть только указательным пальцем;
2) играть только средним пальцем;
3) играть обоими пальцами, строго соблюдая очерёдность, начиная с указательного.

2-1. Целые ноты. При переходе с одной струны на другую глушите звук предыдущей струны лёгким прикосновением пальцев левой руки. Следите за тем, чтобы звучание разных струн не накладывалось друг на друга и, в то же время, между звуками не образовывалось пауз.



Двойная тактовая черта в последнем такте упражнения обычно ставится в конце произведения или обозначает конец крупной его части. Здесь и далее такая черта будет означать конец упражнения и отделяет его от следующего.

Наиболее характерной ошибкой при исполнении упражнений является замедление или ускорение темпа в процессе исполнения. Большую помощь для строгого соблюдения начального темпа может оказать метроном, электронная ритм-машина или компьютер с соответствующей программой. Занятия с ритм-машиной делают исполнение упражнений более интересными, если в качестве задающего ритма использовать разнообразные ритмические рисунки.

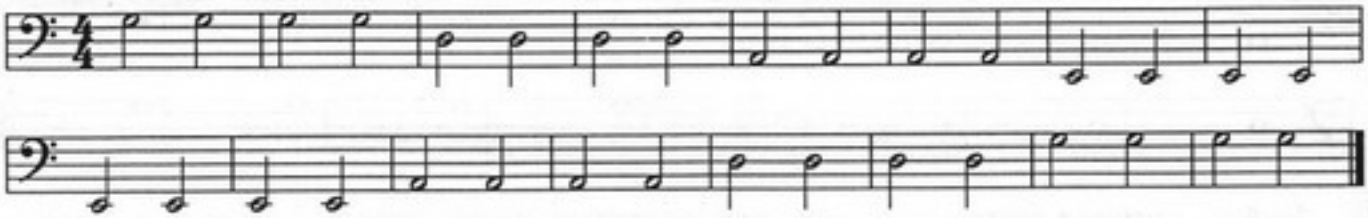


а) б)

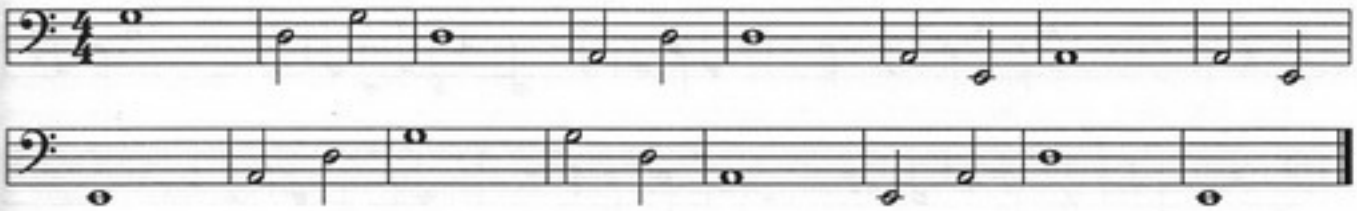
Рис.2-3. Звукоизвлечение при игре щипком с опорой большого пальца на звукосниматель (а) и на струну (б).

Рис.2-4. Положение кисти правой руки при игре щипком с опорой на звукосниматель (вид сбоку со стороны головки грифа).

2-2. Половинные ноты.

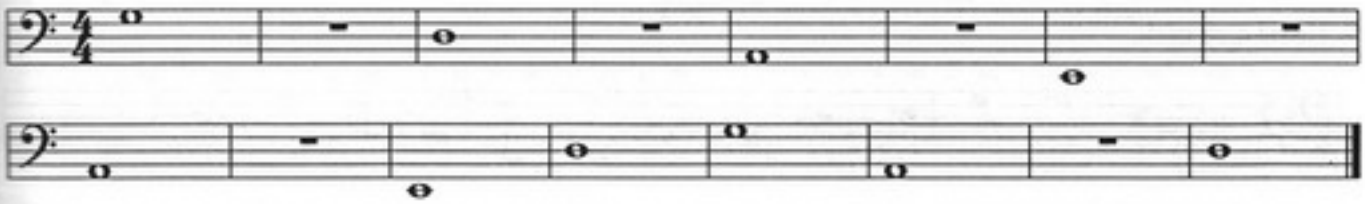


2-3. Целые и половинные ноты.

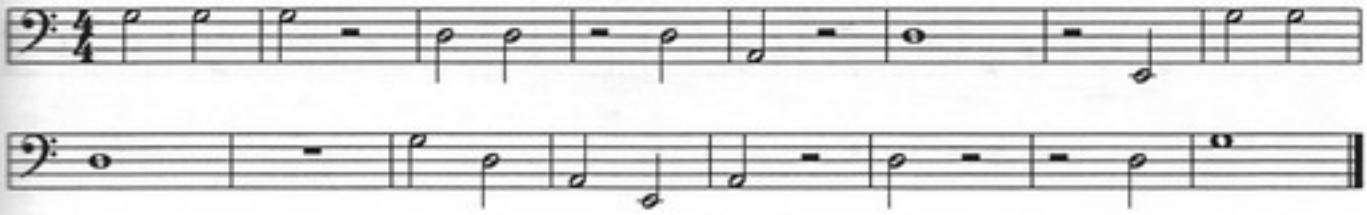


Во время пауз, струны заглушайте пальцами левой руки. При переходе с одной струны на другую следите за тем, чтобы звучание первой не накладывалось на звучание второй. Для этого, в момент щипка на другой струне, звучание предыдущей следует приглушить. Эти движения пальцев правой и левой рук требуют особой скоординированности и специальной тренировки. Не приглушайте струну раньше времени, следите за тем, чтобы длительность звучания в точности соответствовала положенному отрезку времени.

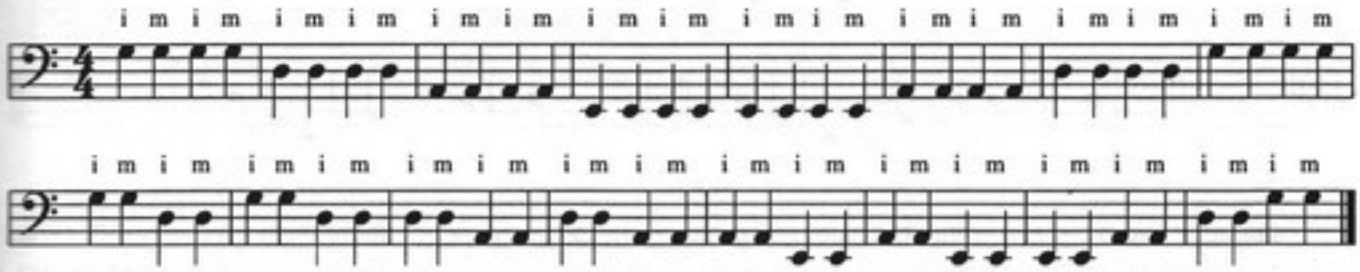
2-4.Целые и половинные ноты и паузы.



2-5.

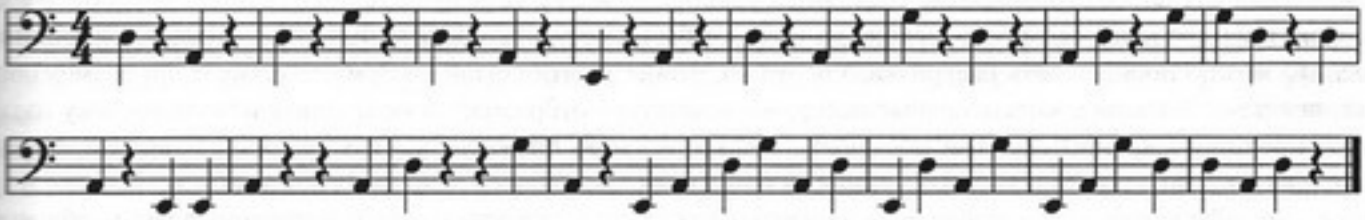


2-6. Четвертные ноты.

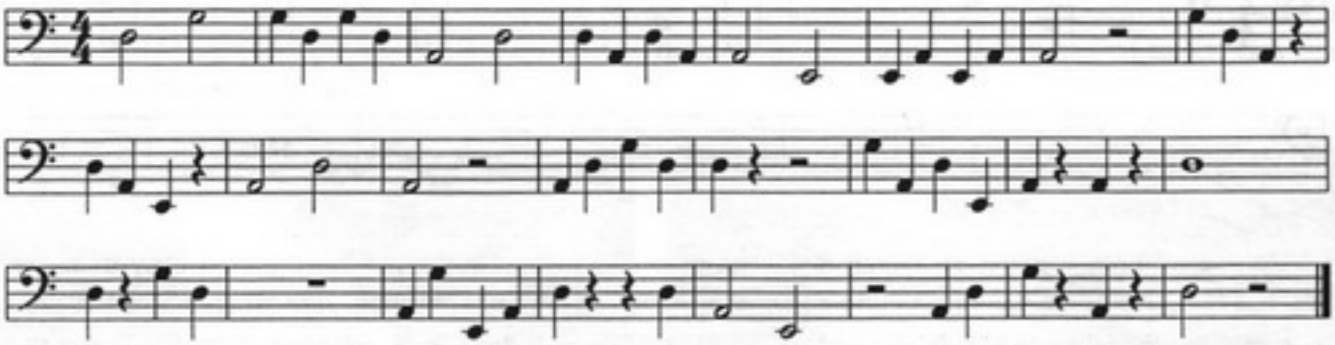


При выполнении упражнения строго соблюдайте аппликатуру правой руки.

2-7. Четвертные ноты и паузы.

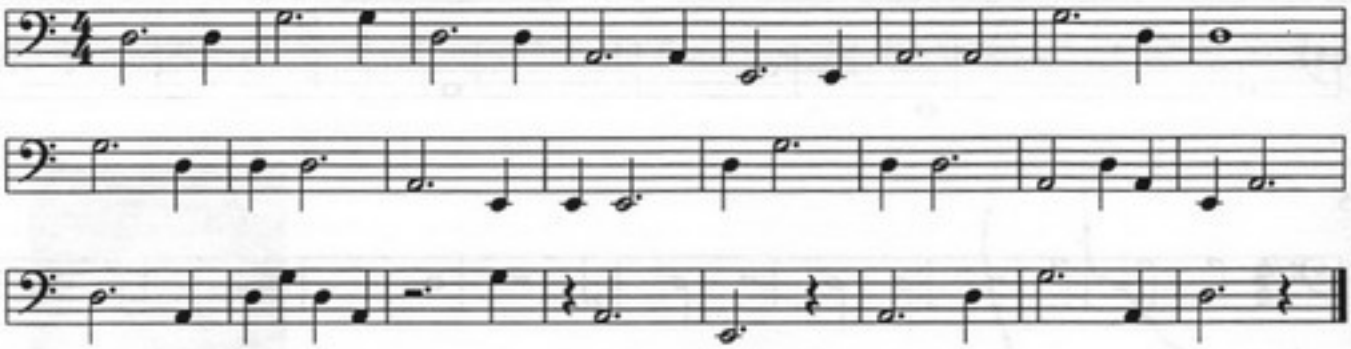


2-8.

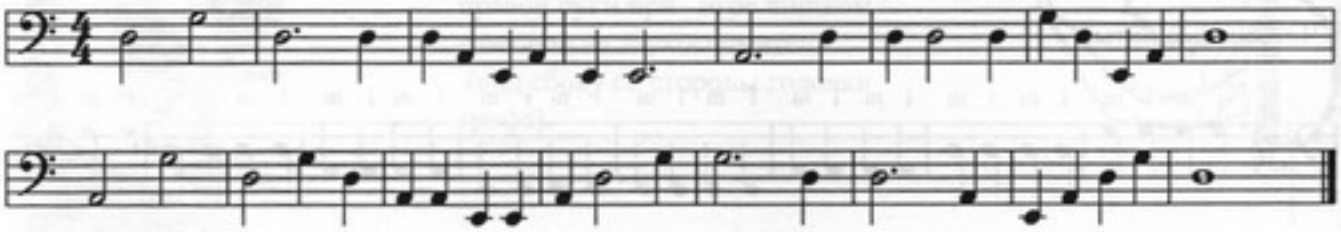


Упражнение считается разученным, если вы играете его уверенно, ритмически точно и безошибочно в среднем темпе (темп небыстрого шага). После того, как вы добились такого исполнения, переходите к разучиванию следующего. В течение занятия, для того, чтобы сделать его более разнообразным и плодотворным, можно разучивать одновременно несколько разных по характеру пьес или упражнений, поочерёдно работая над каждым из них.

2-9. Ноты с точкой.



2-10.

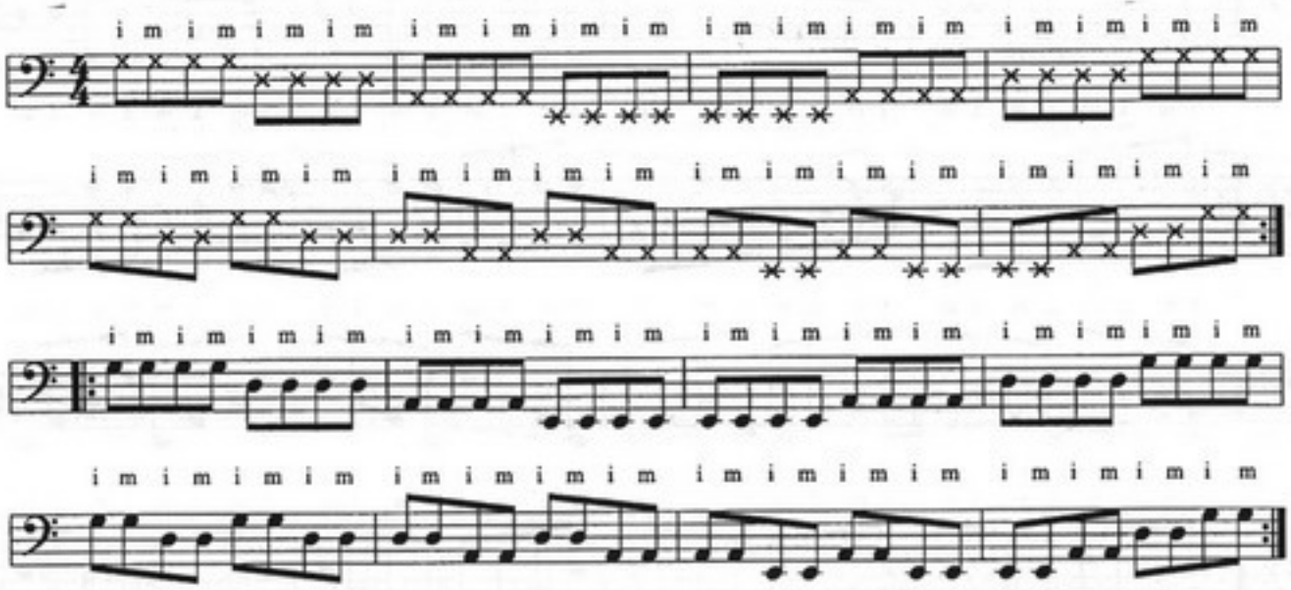


Учащиеся часто задают вопрос о продолжительности ежедневных самостоятельных занятий. Ответ на этот вопрос не может быть однозначным. Он зависит от индивидуальных особенностей личности ученика, его способностей, а часто и физических данных. В самом общем случае время занятий может колебаться от одного (для начинающих музыкантов) до нескольких часов в день (для опытных музыкантов). Некоторые музыканты предпочитают разбить это время на несколько занятий в день, например, утром и вечером. Поскольку по этому поводу нельзя дать общего рецепта, я рекомендую каждому начинающему музыканту, опытным путём, в соответствии со своими возможностями и распорядком дня, самому определить наиболее удобное время занятий и их продолжительность, исходя из того, чтобы их результативность была максимальной. Единственное, что можно посоветовать наверняка, так это то, чтобы занятия были систематические и, по возможности, ежедневными. Большие, многодневные перерывы в занятиях отбрасывают исполнительскую технику назад и затем приходиться много занятий посвящать восстановлению прежнего уровня техники. С другой стороны, если занятия приводят к чрезмерной усталости или к появлению болей в мышцах или суставах пальцев, в процессе занятий следует делать небольшие перерывы для отдыха, а также посвятить некоторое время общеукре-

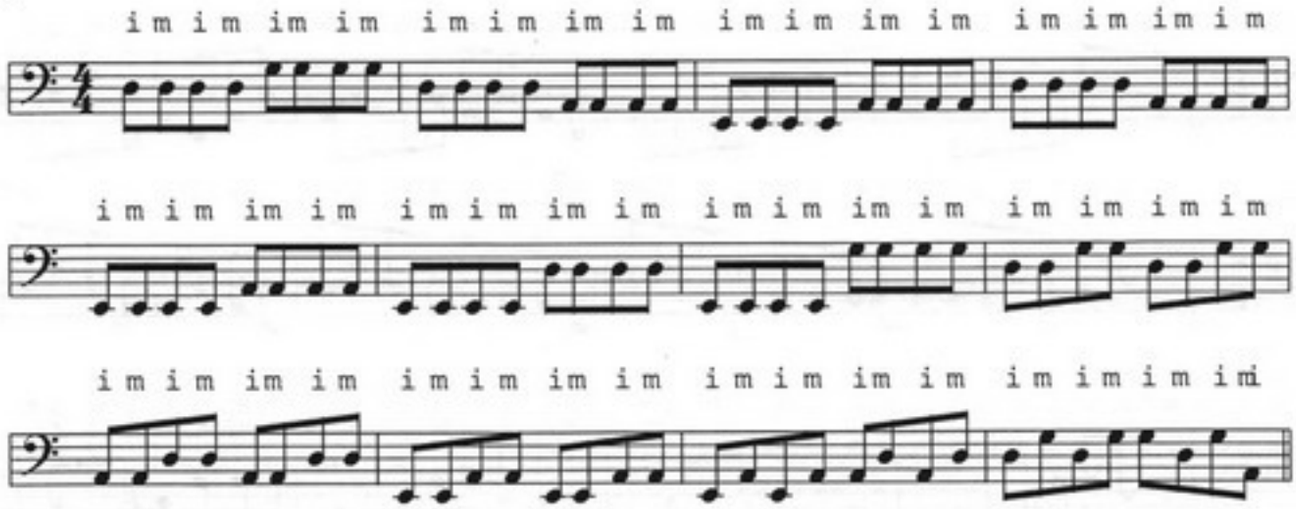
пляющим упражнениям для кисти и пальцев с помощью пальцевых и кистевых эспандеров. Если боли не проходят, или появляются систематически, то следует на время прекратить занятия и проконсультироваться у специалиста по поводу возможности продолжения занятий. Надо заметить, что занятия на бас-гитаре требуют хорошего физического и психического здоровья, поэтому не игнорируйте общеукрепляющую гимнастику. Помните, что в игре на бас-гитаре участвуют не только пальцы, но, в той или иной мере, и мышцы всего тела, и от того, в какой они форме, может зависеть успех вашего выступления.

Для отработки чёткого ритма при переходах с одной струны на другую, иногда полезно сначала проиграть упражнение глухими звуками, т.е. звуками, не имеющими чётко выраженной высоты. Для обозначения таких звуков вместо овалов, обозначающих ноты, используются крестики, а их расположение указывает на струну, на которой исполняется глухой звук. В литературе можно встретить и другое название нот, обозначающих такие звуки, — «мёртвые» ноты. При исполнении таких звуков, пальцы левой руки слегка прижимают струны, не допуская их касания с ладовыми планками или с грифом (для безладовых гитар).

2-11. Восьмые ноты.

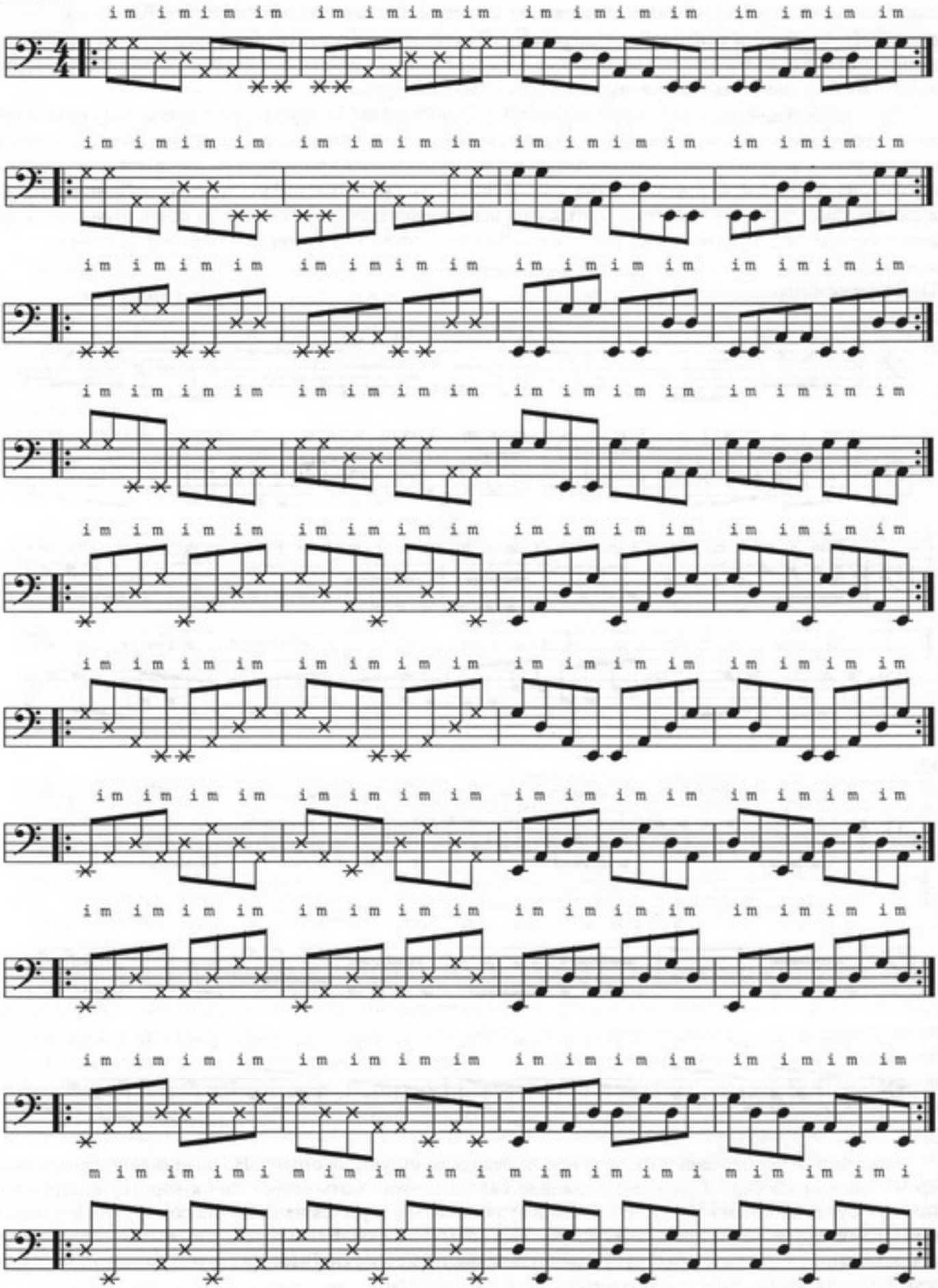


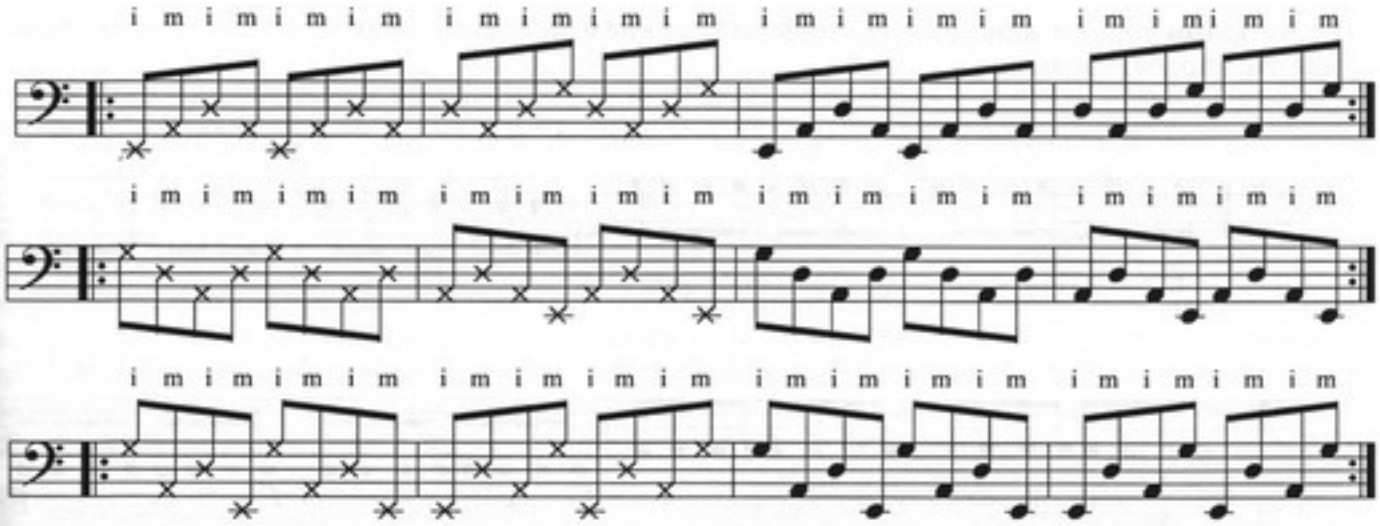
2-12.



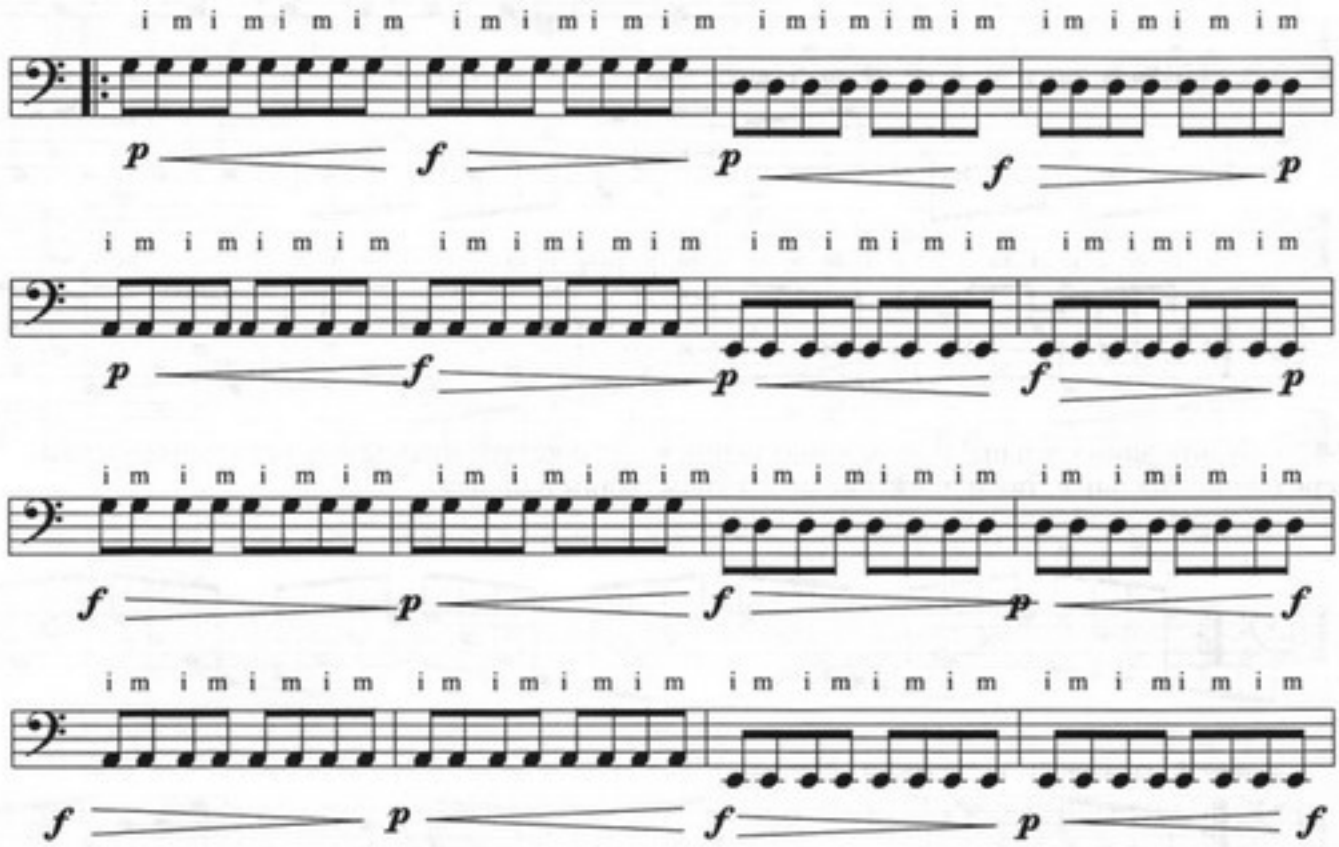
Следите за чередованием пальцев при переходе со струны на струну. Не поднимайте пальцы перед ударом слишком высоко. При ударе движение пальца должно быть направлено к корпусу инструмента, тогда звук будет плотным и энергичным. После удара палец упирается на следующую струну. При игре на самой низкой струне ударяющий палец упирается в большой палец. Напоминаем, что низкой струной музыканты называют самую толстую струну, дающую самые низкие звуки. Высокая струна, наоборот, находится ближе всех остальных к полу, однако имеет самый высокий тон.

2-13. При разучивании упражнения следите за тем, чтобы восьмые ноты были равными по длительности и громкости.



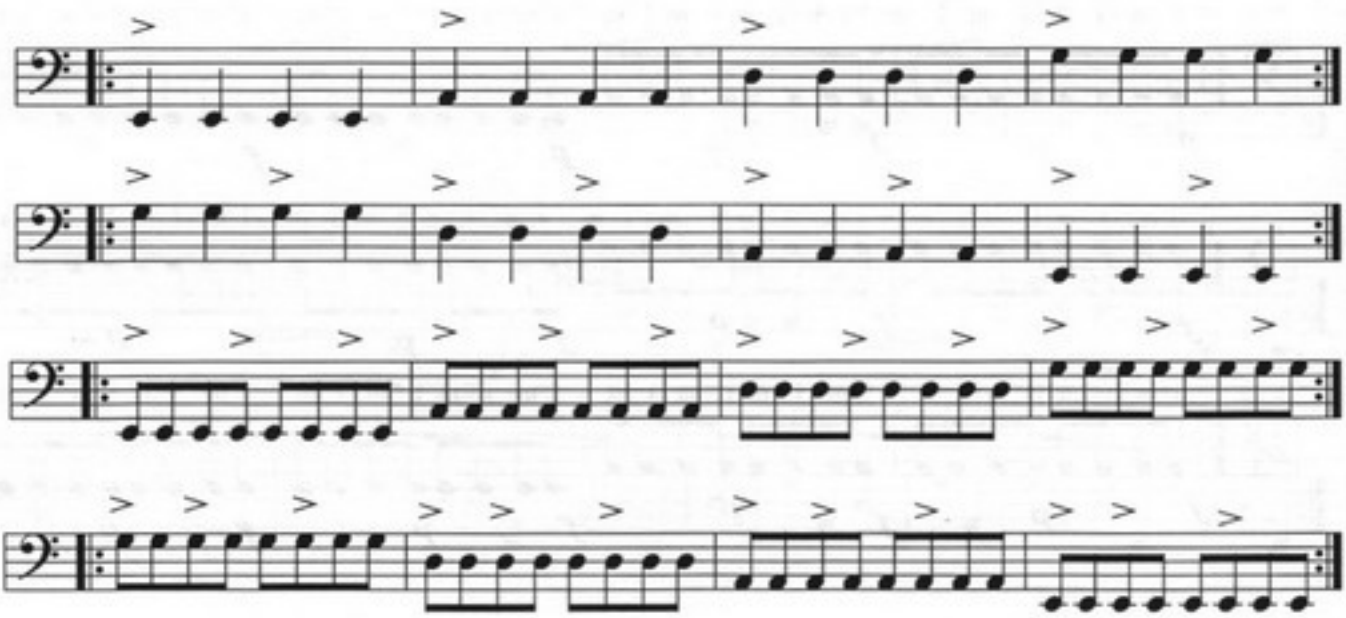

i m i m i m

2-13г. В этом упражнении следите ,чтобы нарастание и снижение громкости звука происходило постепенно, без скачков.



2-13д. Будьте внимательны! В этом упражнении аппликатура начинается со среднего пальца.

2-13е. В следующем упражнении выполните акцентирование звуков над которыми стоит знак акцента.



Постановка левой руки.

Позицией называется положение левой руки на грифе, позволяющее исполнить заданную последовательность звуков без смещения руки вдоль грифа. В позиции рука охватывает 4 лада на каждой струне, причём каждый палец находится на своём ладу и прижимает струны только на этом ладу. Каждая позиция имеет свой порядковый номер, который обозначается римскими цифрами над нотным станом и определяется номером лада, над которым находится первый (указательный) палец. Так, например, в первой позиции первый палец находится над первым ладом и, при необходимости, прижимает одну из четырёх струн на первом ладу. Второй палец располагается над вторым ладом и прижимает на нём нужную струну. Аналогично действует третий палец на третьем ладу, а четвёртый — на четвёртом. Пальцы желательно прижимать посередине между ладовыми планками. Таким образом, находясь в любой позиции, пальцы левой руки охватывают группу из четырёх, идущих подряд, ладов и, следовательно, 16-ти звуков (на 4-х струнной гитаре), 20-ти звуков (на 5-ти струнной) и 24-х звуков на 6-ти струнном инструменте.

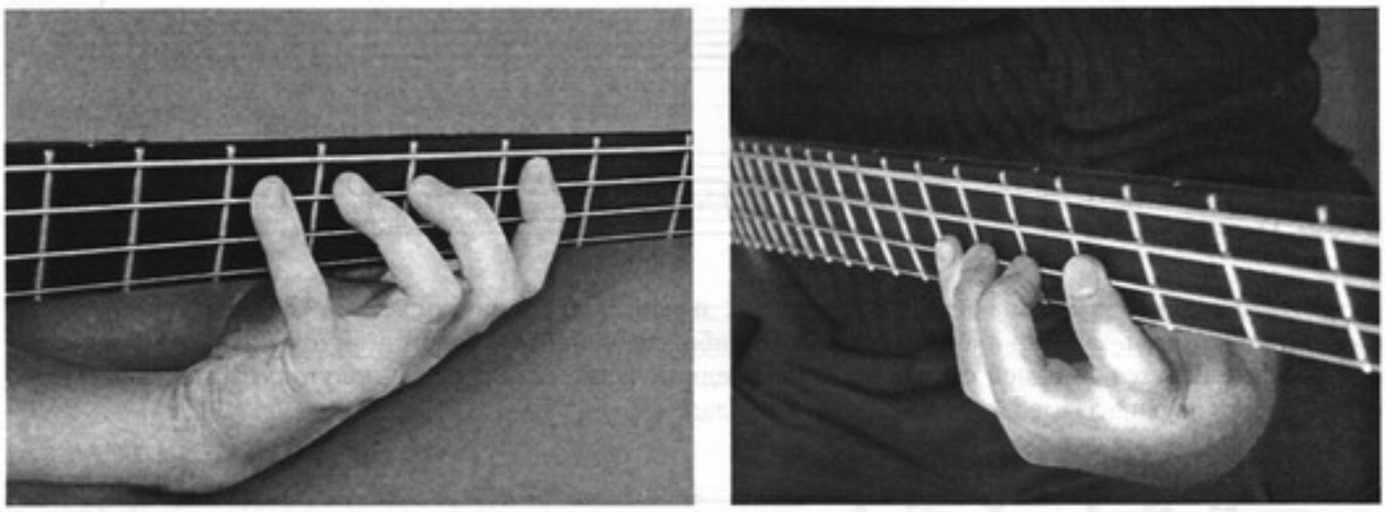
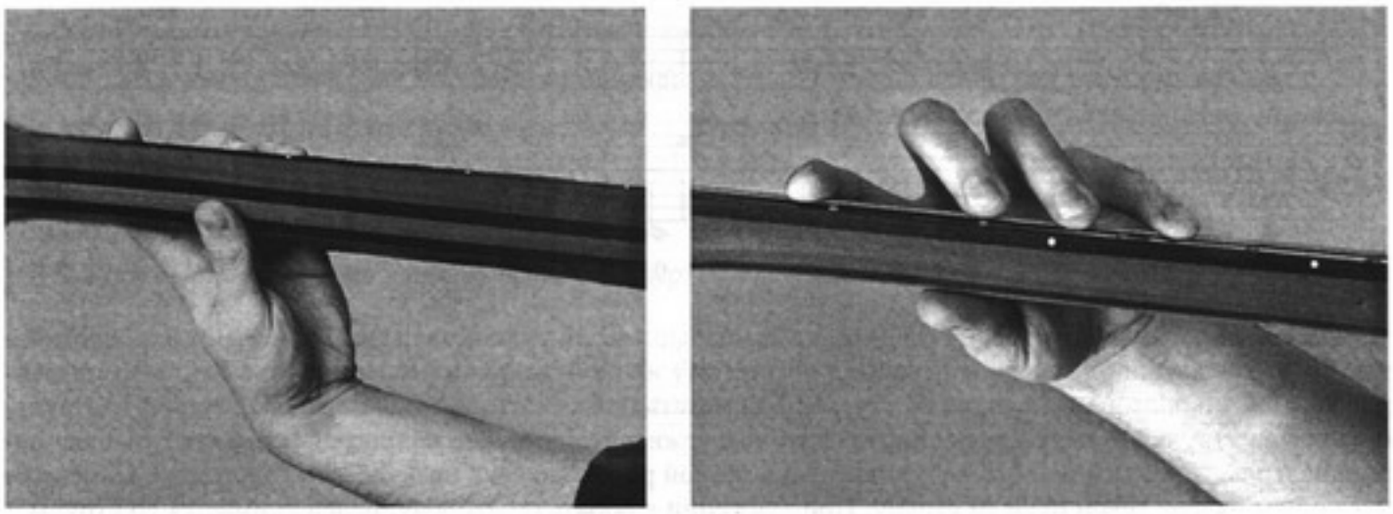


Рис. 2-5. Положение пальцев левой руки при игре в первых позициях (вид спереди).

Чтобы рука заняла правильное положение, выпрямите большой палец и поместите его первую фалангу под грифом, перпендикулярно ему, а кисть руки — сверху струн, согнув пальцы так, чтобы они находились на струнах около ладов. Внимательно следите за тем, чтобы большой палец не обхватывал гриф, а только упирался в него подушечкой первого сустава, располагаясь примерно посередине между указательным и средним пальцами. При игре большой палец служит опорой для остальных и, при смене позиции, следует за движением остальных пальцев, оставаясь при этом всё время на спинке грифа.

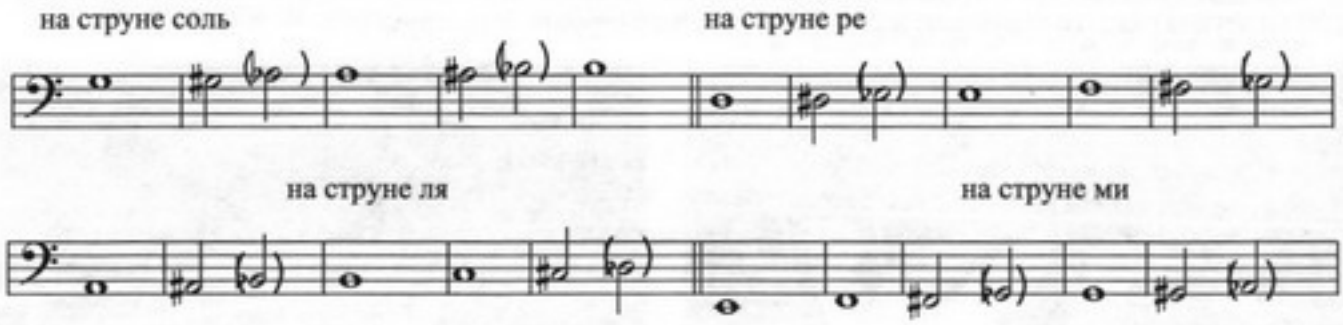


а) б)

Рис. 2-6. Положение пальцев левой руки на грифе: вид сзади (а) и сверху (б).

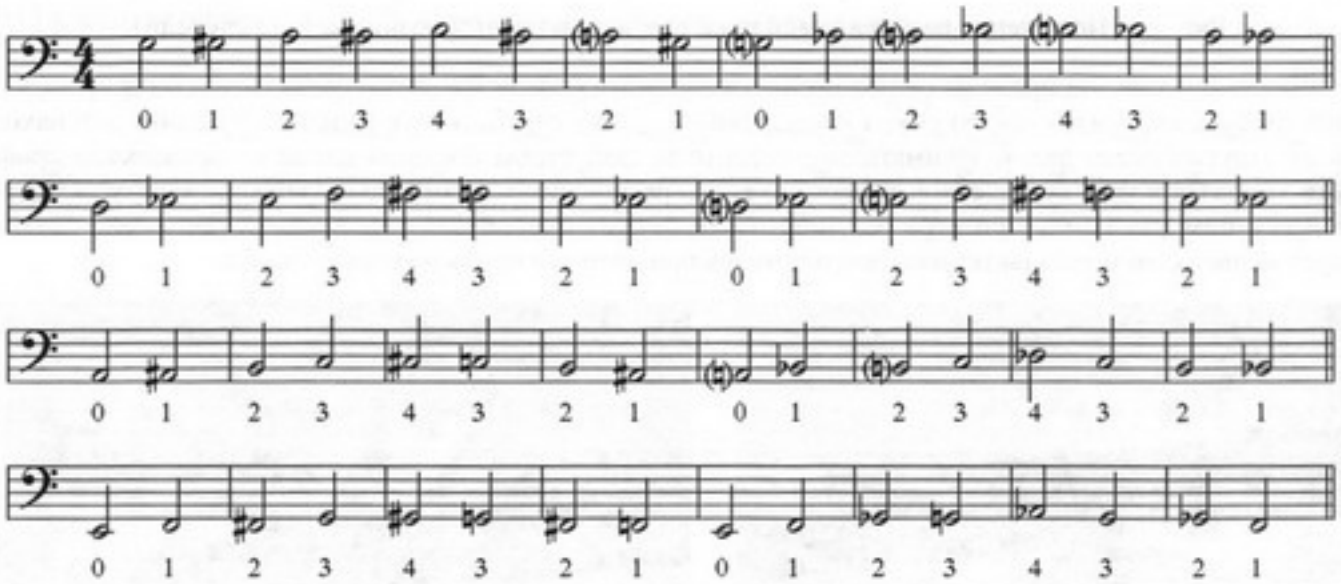
Во время игры, пальцы должны прижимать струны подушечками и иметь округлую форму, ни в коем случае не прогибаясь в суставах. Ногти должны быть коротко острижены, чтобы не задевать струн или грифа и не мешать исполнению. При первых занятиях у начинающих бас-гитаристов кожа на концах пальцев натирается, и пальцы в местах соприкосновения со струной ощущают боль. Это вполне естественное явление и бояться этого не надо, т.к. в дальнейшем, при систематических и правильных занятиях, кожа грубеет и болезненные ощущения пропадают.

Первая позиция начинается с первого лада. При игре в первой позиции пальцы левой руки имеют наиболее растянутое положение, т.к. расстояние между ладовыми планками здесь максимальное. Для того, чтобы начать играть в первой позиции, следует хорошо запомнить, какие ноты находятся на струнах бас-гитары в этой позиции, каким пальцем, и на каком ладу их извлекать. Ниже приводятся расположение нот и таблица аппликатур в первой позиции:



Ноты в скобках напоминают об энгармонизме звуков: так, например, взятый на первом ладу струны *соль* звук, может быть записан либо как *соль-диез*, либо как *ля-бемоль*. Запомните, что интервал между звуками, которые берутся на одной струне на двух соседних ладах, всегда равен полутону. Интервал в целый тон составляют звуки, взятые на одной струне через лад.

2-14. Игра в первой позиции.



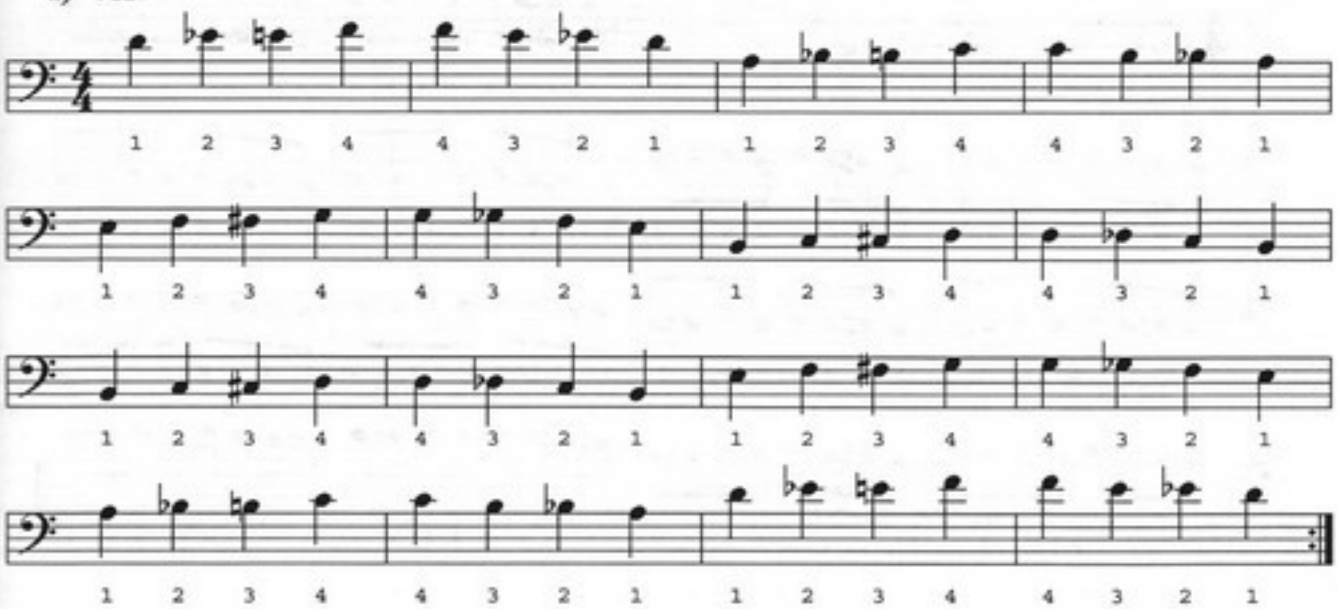
При выполнении упражнения следите, чтобы пальцы левой руки оставались округлыми и не прогибались. При чередовании пальцев от первого к четвёртому их не нужно снимать со струн, а тем более поднимать вверх. Они должны оставаться на струнах и помогать прижимать её, а при переходе на другую струну, остаются на струнах. Каждую половинную ноту выдерживайте до конца её длительности, не ослабляя нажима пальцев. Для этого момент звукоизвлечения правой рукой должен практически совпадать с моментом опусканием пальца левой руки на струну. При движении в обратную сторону, палец снимается со струны в последний момент перед щипком.

Игра в первой позиции имеет свои сложности и преимущества: как уже говорилось, в первой позиции происходит наибольшая растяжка пальцев, кроме того, легче всего прижимать струну посередине, в первой же позиции у начинающих часто не хватает силы прижать струну так, чтобы она звучала качественно.

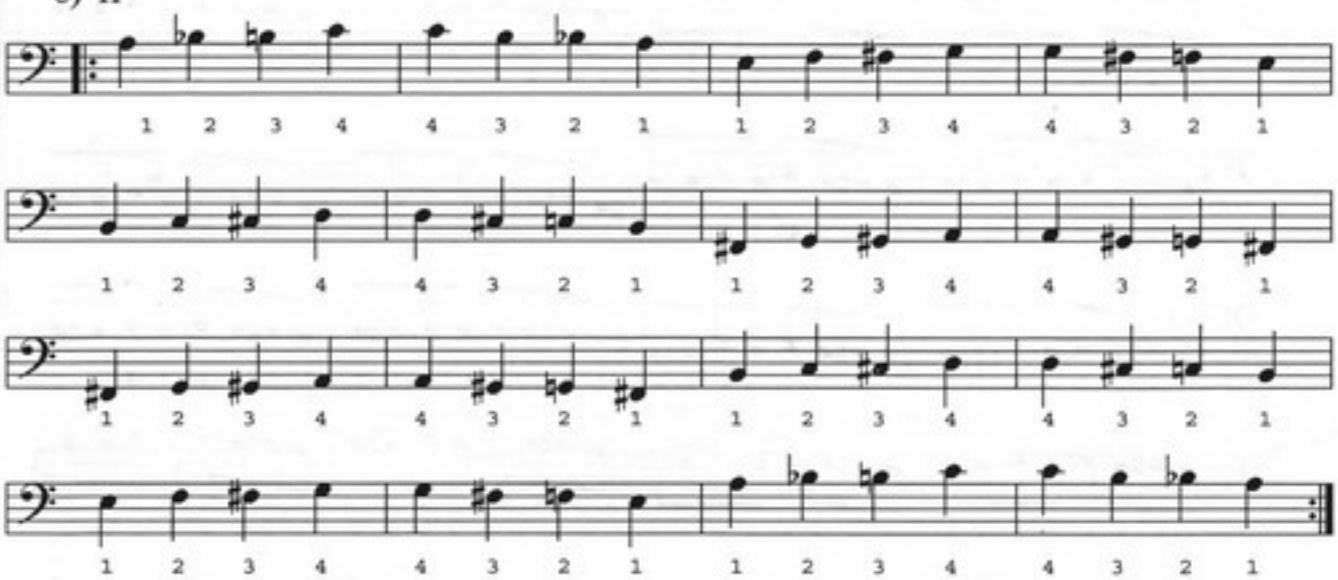
Прежде всего, это касается наиболее слабых пальцев: третьего и, особенно, четвёртого. С другой стороны, первая позиция, с учётом открытых струн, перекрывает большую часть диапазона бас-гитары: от самого нижнего звука *ми* большой октавы до *си* малой октавы (у четырёхструнных инструментов). Это основной регистр звучания бас-гитары. Большая часть аккомпанемента хорошо звучит именно в этом регистре и здесь звучание бас-гитары наиболее яркое, сочное и неповторимое.

2-15.

а) VII

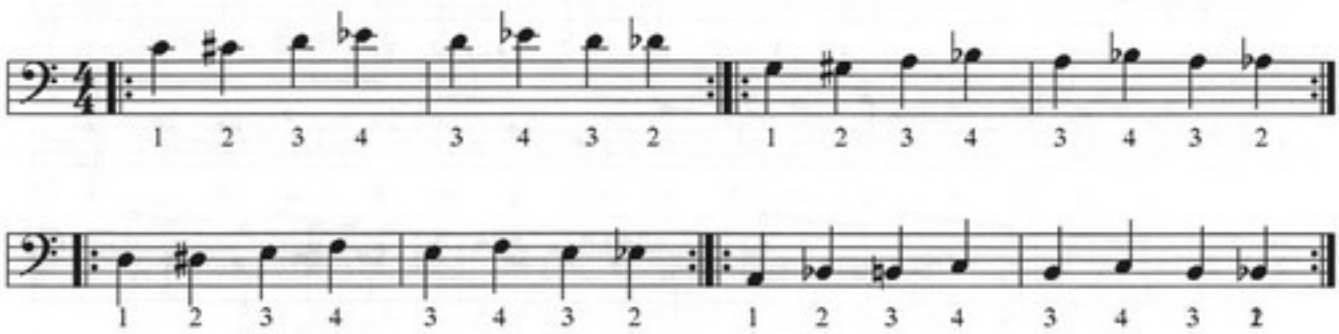


б) II



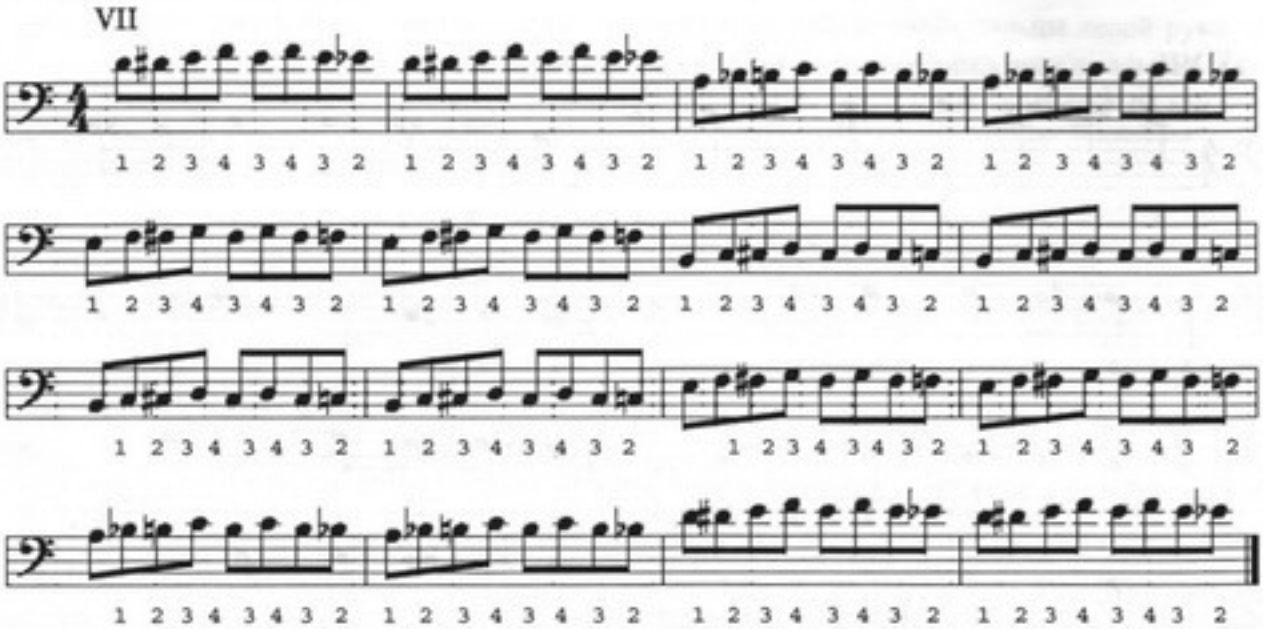
2-16. Упражнение для укрепления третьего и четвёртого пальцев:

V

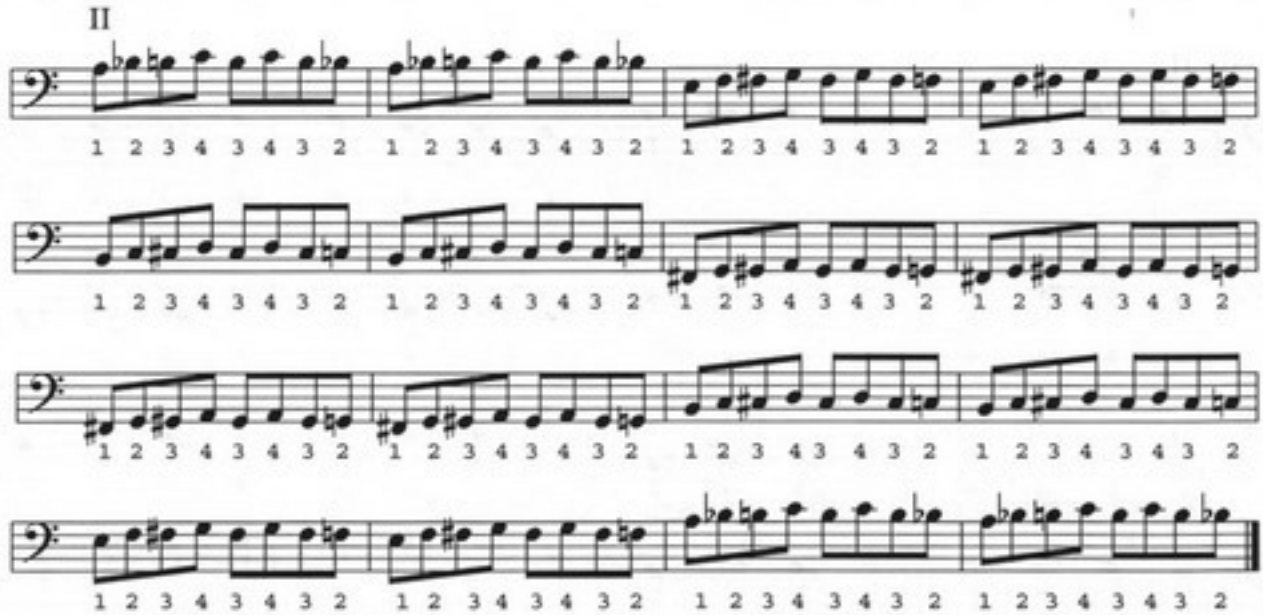


Если в V позиции исполнение этого упражнения вызывает сложности, запомнив последовательность движений пальцев, поиграйте его ближе к середине струны, например, в X позиции, и постепенно переходите к более низким позициям. Упражнение старайтесь играть связно, чтобы между звуками не возникало пауз. Такое исполнение называется **легато** (legato).

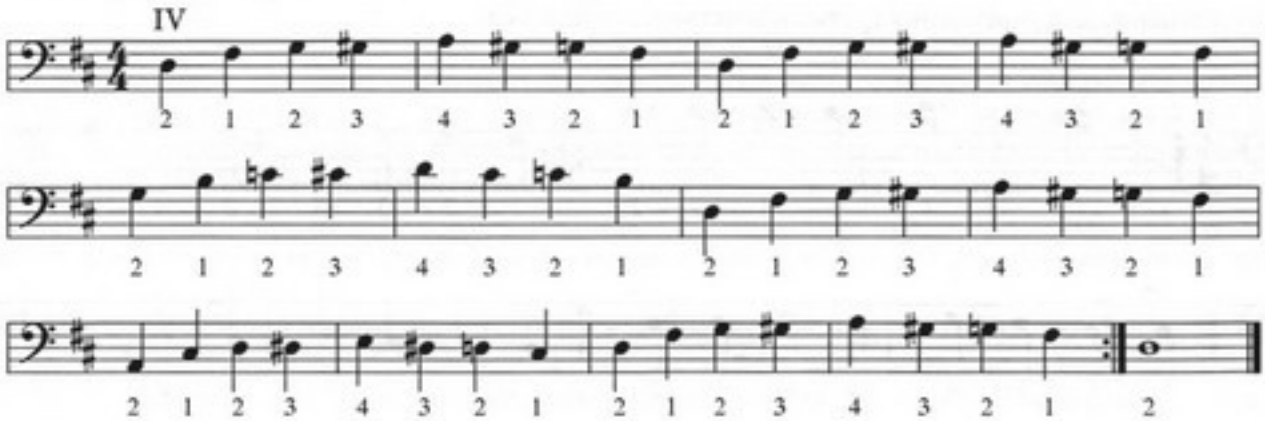
2-16а.



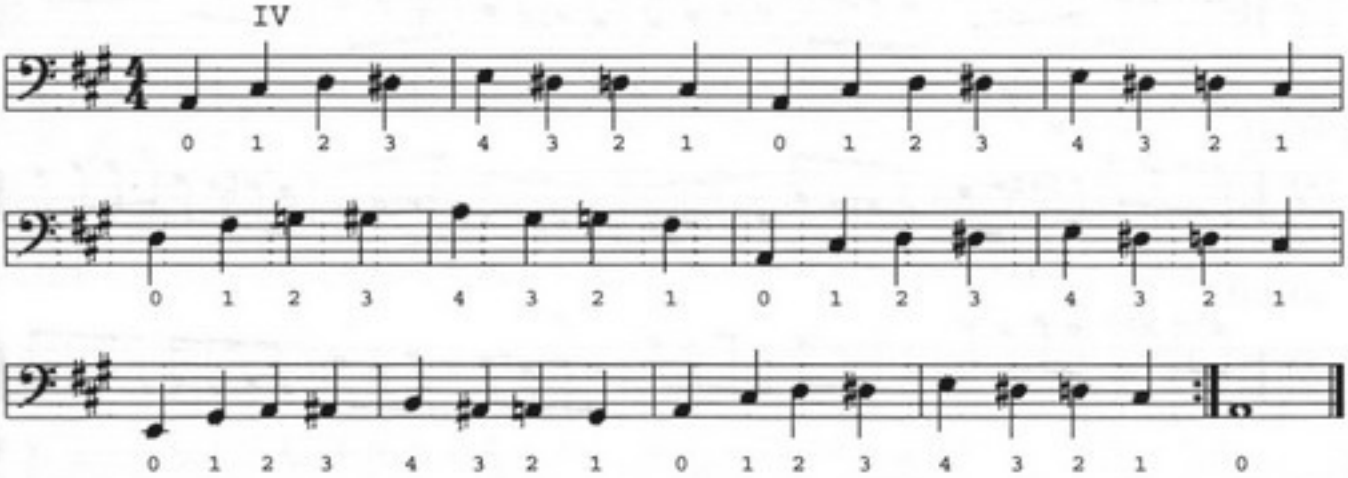
2-16б.



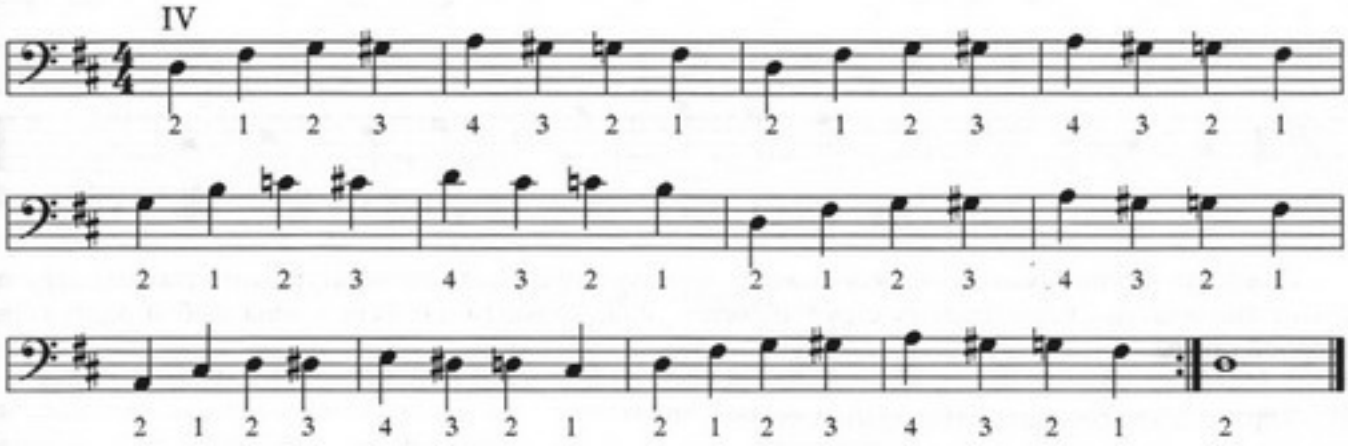
2-17. Рок-этюд в *ре-мажоре*.



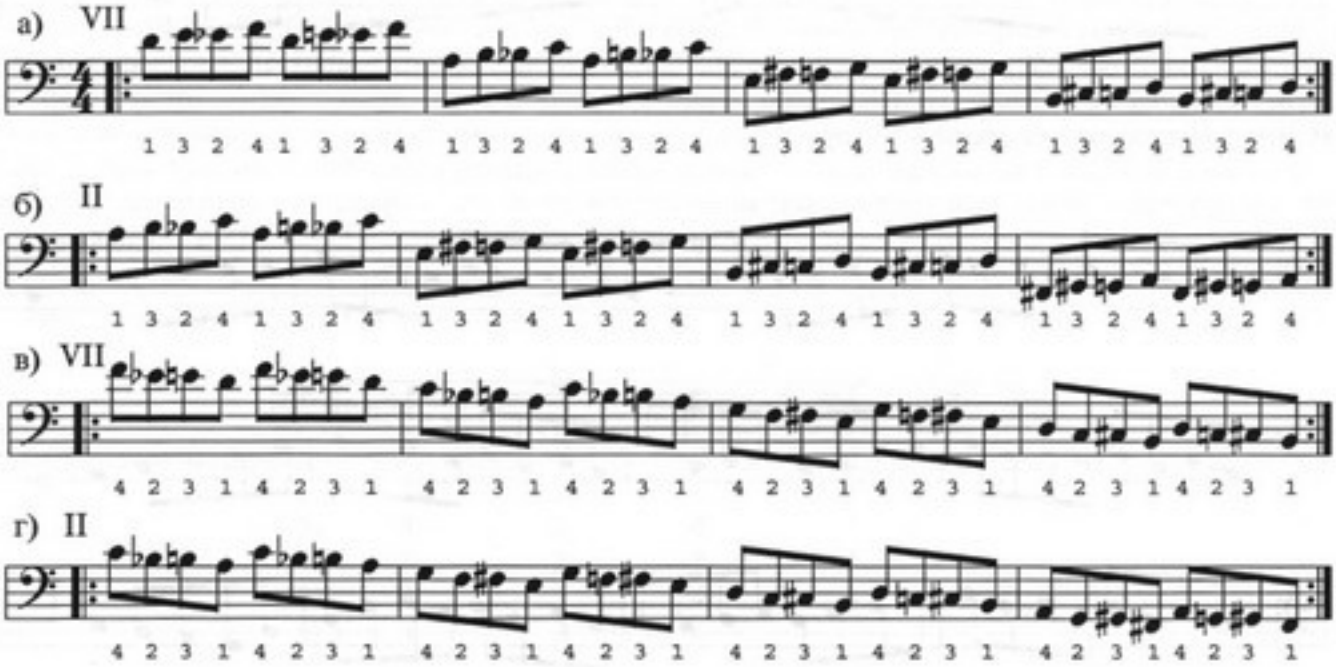
2-17а. Рок-этюд в *ля-мажоре*.

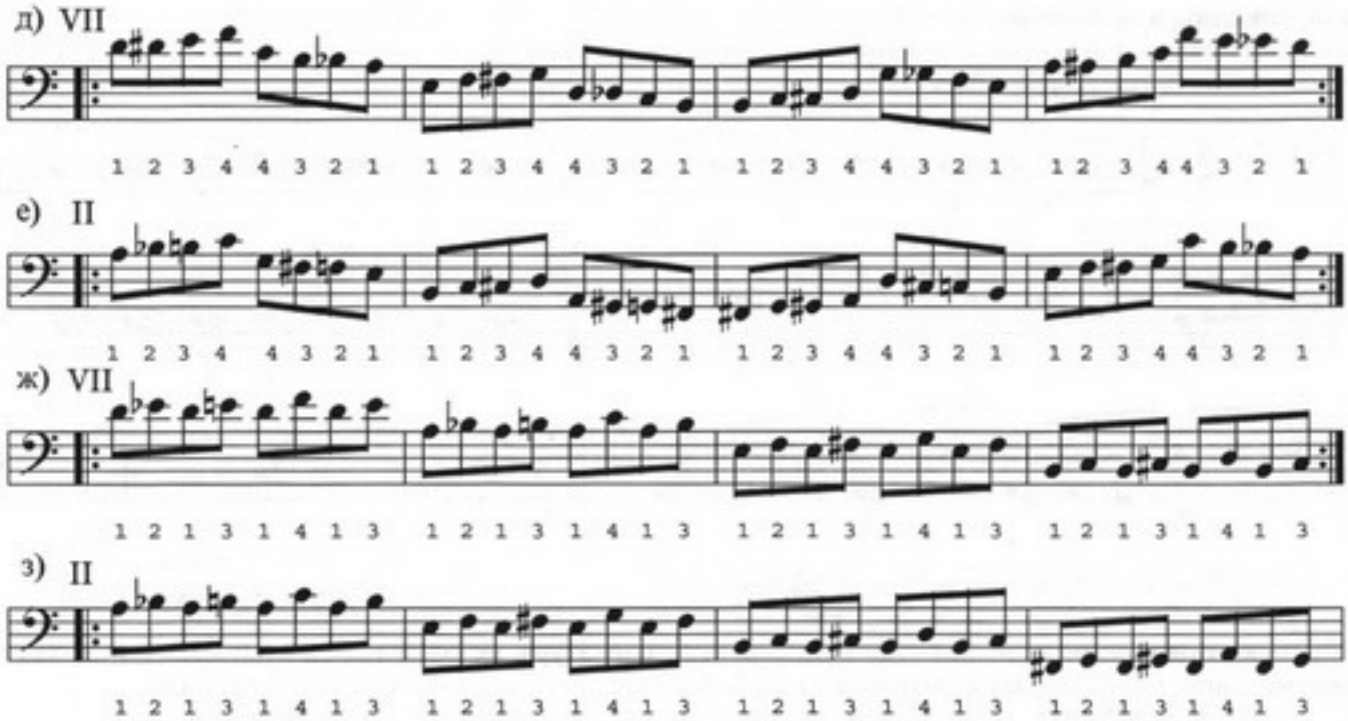


2-17б. Рок-этюд в *ре-мажоре* без открытых струн. Аппликатура, не содержащая открытых струн, является универсальной, т.е. позволяет играть пьесу в любой тональности с одинаковой аппликатурой.



2-18.

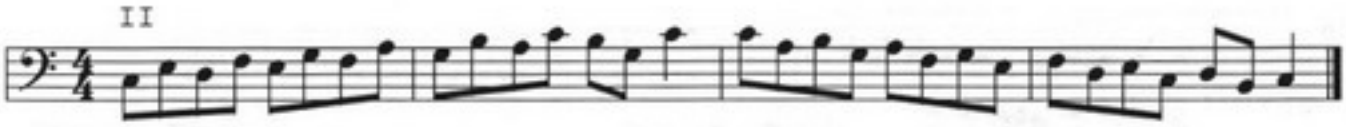




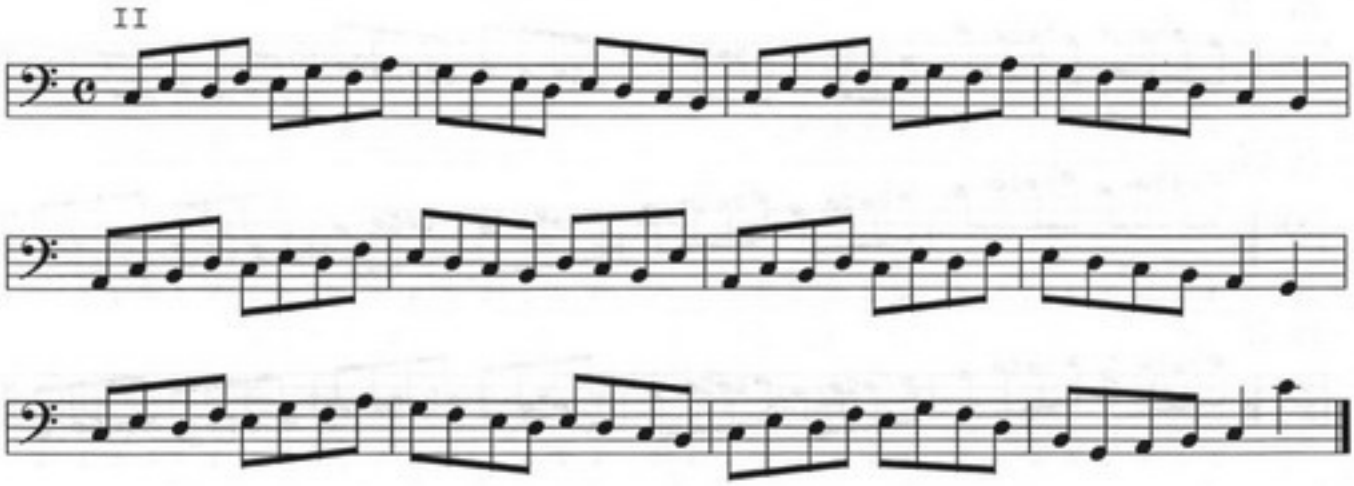
Однооктавная гамма *до мажор*.

При разучивании гаммы *до-мажор* сначала используйте вариант аппликатуры с открытыми струнами. Вариант аппликатуры без открытых струн является универсальным для исполнения любой однооктавной мажорной гаммы.

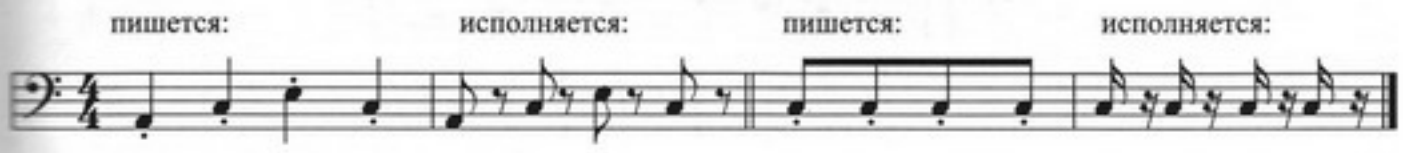
2-19. Упражнение исполнять без открытых струн.



2-20. Этюд. Исполнять без открытых струн.

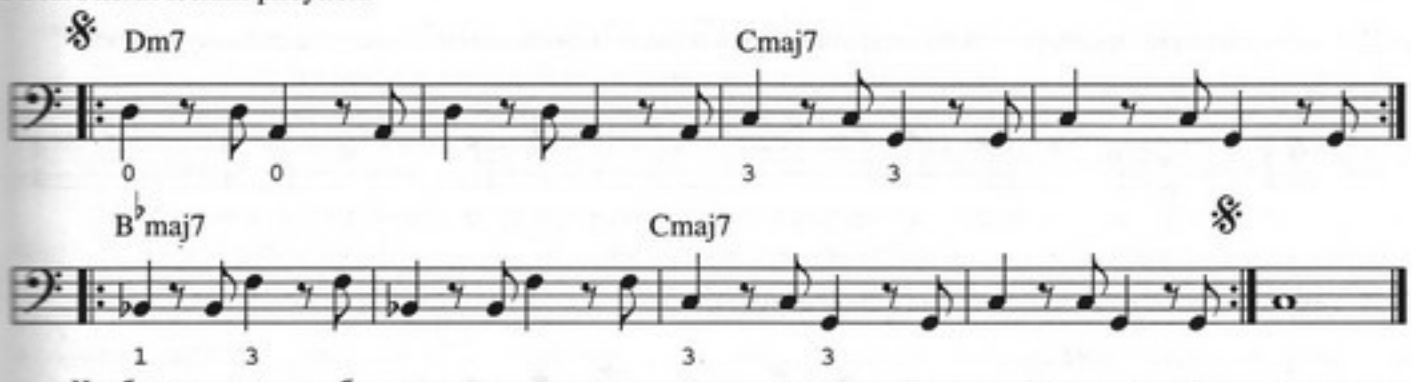


Стакка́то (staccáto — отрывисто) — приём исполнения, при котором звуки исполняются коротко, отрывисто. Обозначается точками над или под нотами:



На открытых струнах стаккато выполняется глушением звучащей струны пальцем левой руки сразу после щипка. При игре на прижатых струнах, для получения стаккато, после щипка следует резко ослабить нажим пальцев левой руки, оставаясь в контакте со струной до конца длительности извлекаемого звука.

2-20а. Ритмический рисунок.



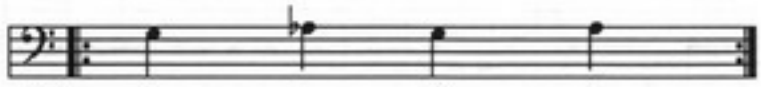
Чтобы правильно соблюсти длительности нот и пауз в ритмическом рисунке, вовремя глушите открытые и ослабляйте прижатые струны. Это упражнения требует особого внимания и скоординированности движений пальцев обеих рук. Несмотря на кажущуюся простоту, для получения упругого и чёткого ритма следует затратить немалые усилия.

Смена позиции.

Сменой позиции называется переход левой руки во время игры из одной позиции в другую. Сложность этого процесса заключается в том, чтобы движение руки во время перехода не отражалось на качестве звучания и на фразировке. Смена позиции осуществляется тремя основными способами: простой переход (скольжение) кисти левой руки из одной позиции в другую, переход в соседнюю (близлежащую) позицию с помощью "*сужения*" пальцев (т.е. подмена одного пальца другим) и приёмом "*растянутой*" (или подвижной) позиции, когда соседние позиции соединяются почти без передвижения руки по грифу.

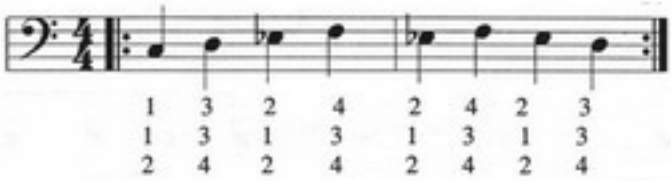
Прежде чем приступать к разучиванию пьес, в процессе исполнения которых меняются позиции, рекомендуется проиграть несколько упражнений, помогающих освоить этот приём. Упражнения 2-21 — 2-35 играть строго легато. Смену позиции следует предварительно подготавливать движением кисти левой руки в сторону новой позиции. При этом старайтесь доигрывать исполняемую ноту до конца указанной длительности, не снимая прижимающий палец раньше времени. Смену пальцев производить быстро и в последний момент. Сначала упражнения следует исполнять в медленном темпе, тщательно следя за качеством исполнения. Упражнения 2-21 — 2-23 исполняются на одной струне.

2-21. Ноту *соль* и *ля-бемоль* играть на струне *ре*.

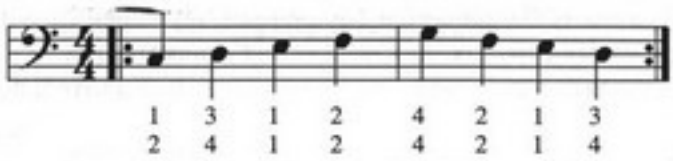


Варианты аппликатуры	1)	2	1	2	1
	2)	3	1	3	1
	3)	4	1	4	1
	4)	3	2	3	2
	5)	4	3	4	3
	6)	4	2	4	2

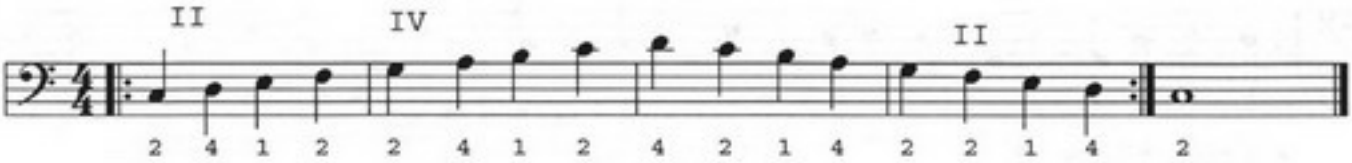
2-22. Упр. 2-22, 2-23 исполнять на струне *ля,* а также октавой выше на струне *соль.*



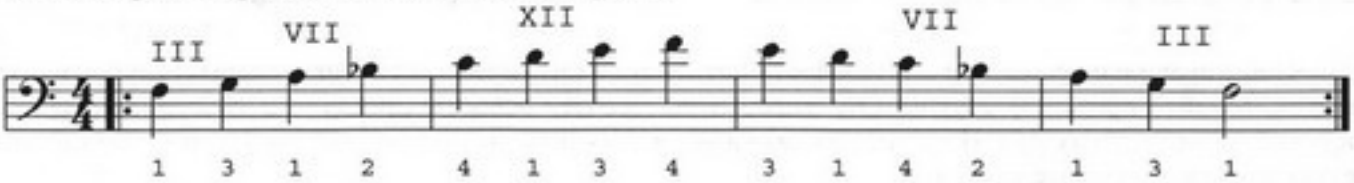
2-23.



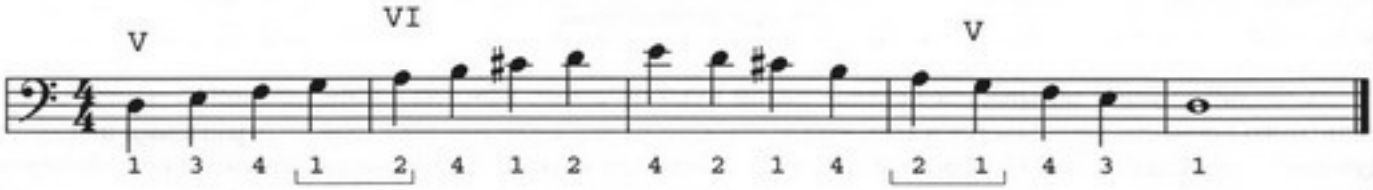
2-24. Смену позиции предварительно подготавливать плавным движением запястья в сторону скачка.



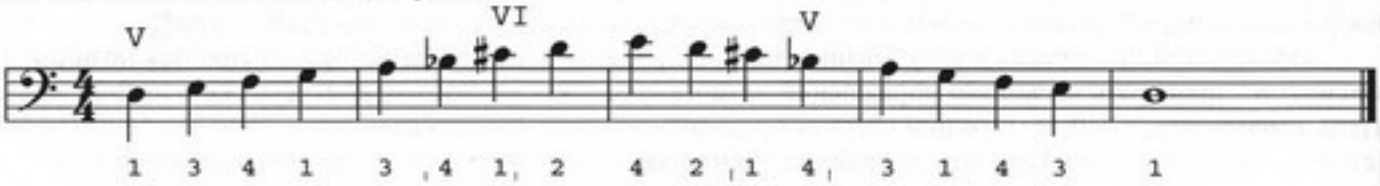
2-25. Гамма фа-мажор (исполняется на одной струне).



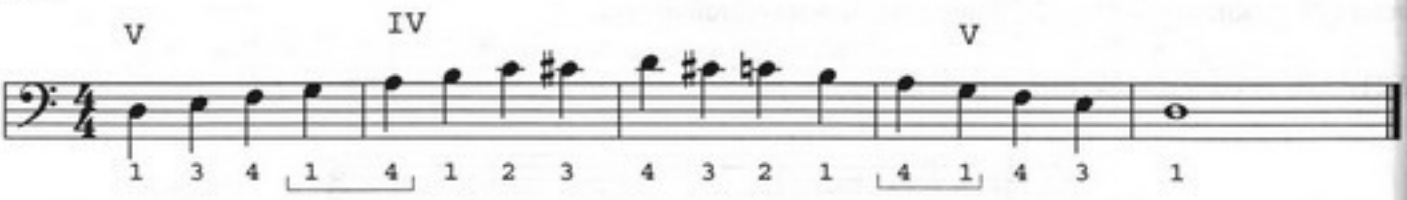
2-26. Смена позиции способом «растяжения».



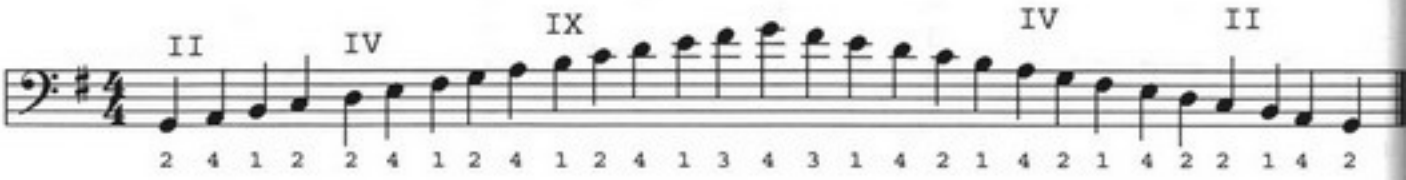
2-27. Смена позиции способом «сужения».



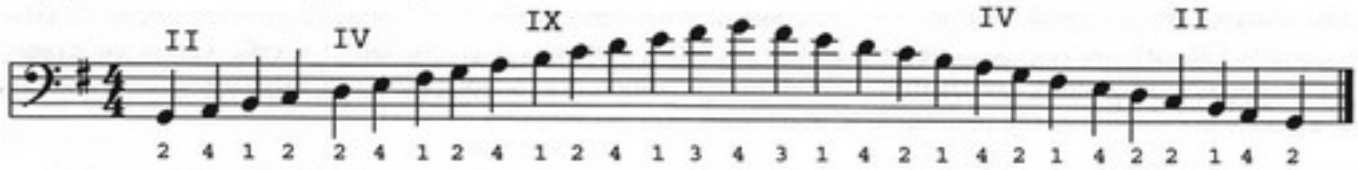
2-28.



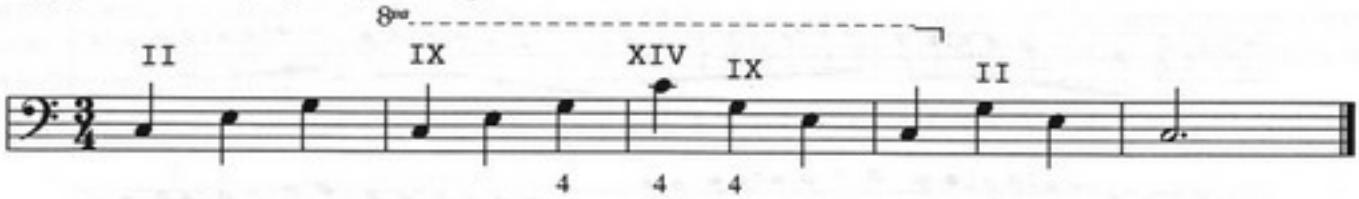
2-29. Двухоктавная гамма соль-мажор (универсальная аппликатура).



2-30. Двухоктавная гамма до-мажор.



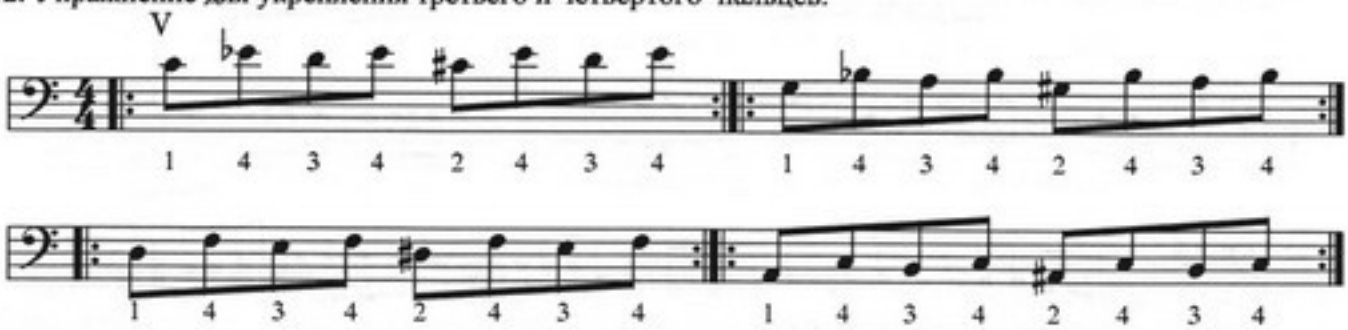
2-31. Двухоктавное арпеджио до мажор.



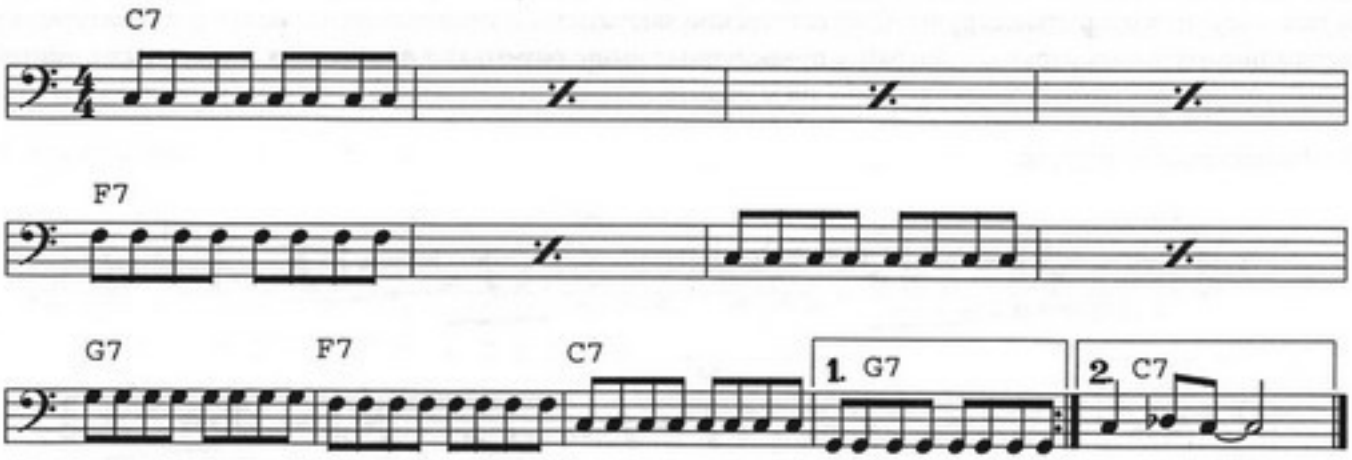
В упр. 2-31 применяется длинный скачок мизинцем с ноты *соль* на *до* и обратно и поэтому требует особого внимания и четкости при исполнении. Предварительно отрабатывайте это движение в медленном темпе. При подготовке скачка смотрите не на исполняемую ноту, а на тот лад на грифе, куда должен произойти скачок.

Отрабатывая смену позиций, следует добиваться такого качества исполнения, чтобы перемещение кисти не было заметно на слух, т.е. музыкальная фраза, внутри которой происходит переход из одной позиции в другую, не разбивалась на куски, а звучала целостно и закончено. Поэтому, прежде чем разучивать новую пьесу, следует тщательно продумать аппликатуру, избегая, по возможности, смен позиций внутри музыкальных фраз, а при невозможности этого, выбирать моменты смены позиций таким образом, чтобы они были как можно более удобными и не мешали выразительному исполнению.

2-32. Упражнение для укрепления третьего и четвёртого пальцев.



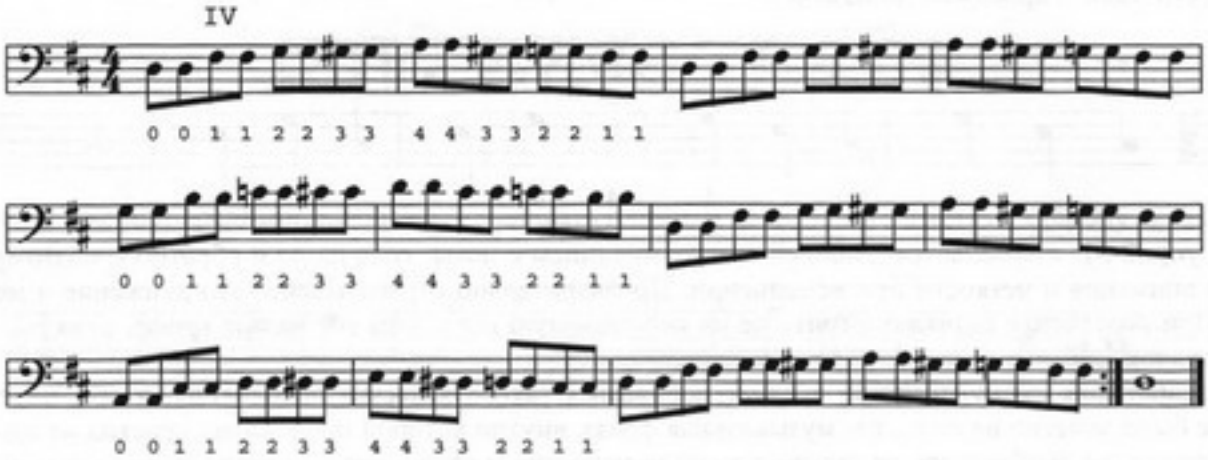
2-33. Традиционная 12-ти тактовая блюзовая форма. Соблюдайте чередование пальцев правой руки.



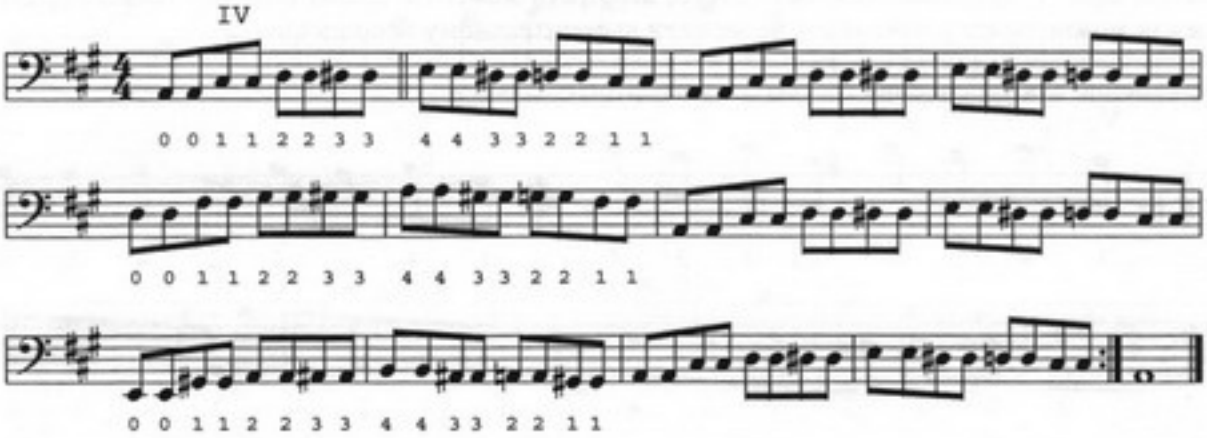
При исполнении упражнения 2-33, следите, чтобы щипок был достаточно активным и энергичным. Не надейтесь, что усилитель сделает это за вас. Если вы играете вяло, и пальцы при щипке едва касаются струн, никакая аппаратура не сделает вашу игру темпераментной и энергичной. Усилитель лишь подчеркнёт и громко продемонстрирует вашу вялость. **Помните, что выразительность, экспрессивность — это качества, характеризующие исполнителя и его игру, а аппаратура лишь помогает донести ваше умение и чувства до слушателя.**

Очень часто музыканты, особенно начинающие, склонны оправдывать свою невыразительную игру якобы плохой аппаратурой или некачественным инструментом. По этому поводу хочется посоветовать начинающим бас-гитаристам больше внимания уделять развитию и воспитанию в себе своих собственных качеств, характеризующих музыканта, а именно: ритмичность, энергичность и выразительность исполнения, а также постоянно совершенствовать исполнительскую технику.

2-34. а) Рок-этюд в ре-мажоре восьмыми нотами. Соблюдайте чередование пальцев правой руки.

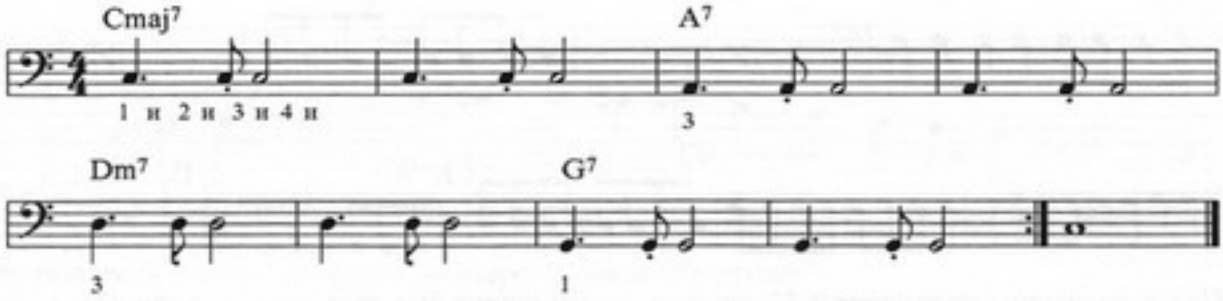


б) Рок-этюд в ля-мажоре восьмыми нотами.



Под открытой позицией в данном пособии подразумевается любая аппликатурная форма, при которой используются открытые струны. Соответственно закрытыми позициями называются аппликатуры, не содержащие открытых струн. Проиграйте приведенные выше рок-этюды в открытых и закрытых позициях, заменяя открытые струны их «дублёрами» на V ладу.

2-35. Ритмический рисунок.

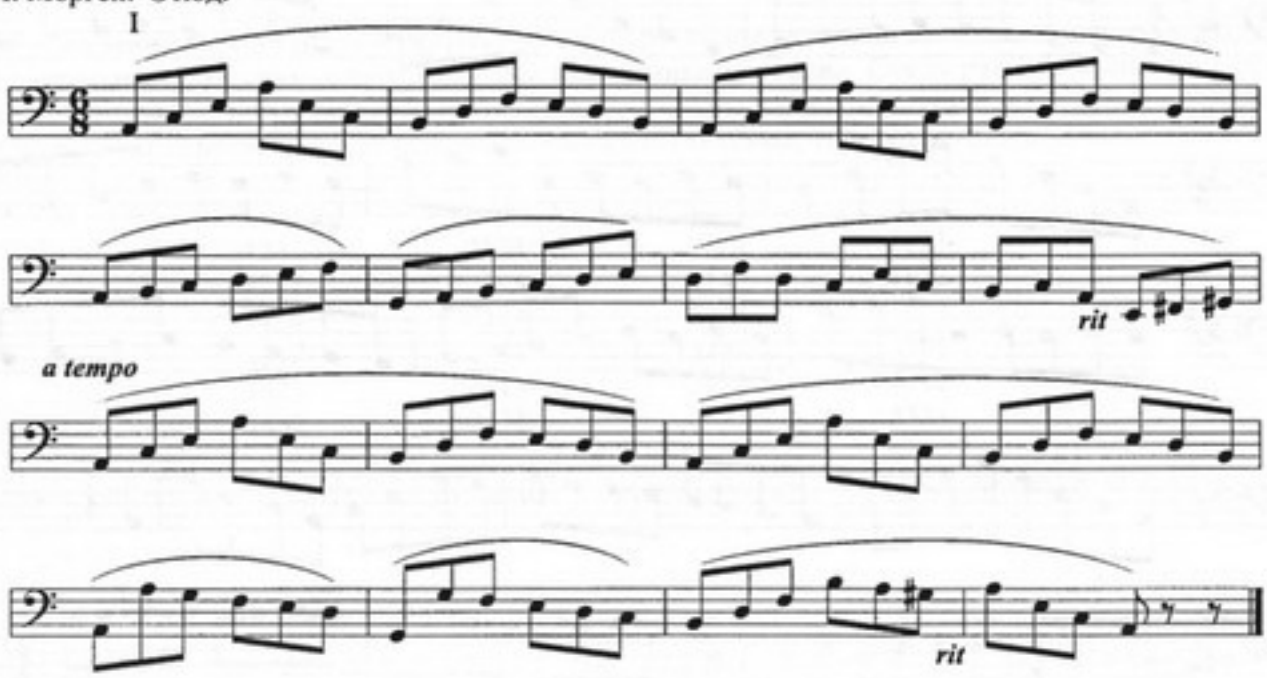


Если при разучивании этого ритмического рисунка, вы будете пользоваться счётом на каждую четверть, то положение восьмой ноты во времени будет неопределённо, поскольку она исполняется в промежутке времени между счётом "два" и счётом "три". Для того чтобы точно обозначить во времени момент щипка этой ноты, следует вести отсчёт на каждую восьмую, например: раз-и-два-и-три-и-четыре-и, или принять каждый удар метронома за отсчёт длительности восьмой ноты. Тогда начало восьмой ноты будет

совпадать со словом "и" между отсчётами "два" и "три", если вы считаете сами, либо с четвёртым от начала такта ударом метронома. Если исполнение этой восьмой ноты стаккато осложняет точное воспроизведение длительностей, упростите упражнение, разучив его сначала без применения стаккато, точно определив во времени момент щипка каждой ноты, а затем, добившись, точного и уверенного исполнения, переходите к основному варианту.

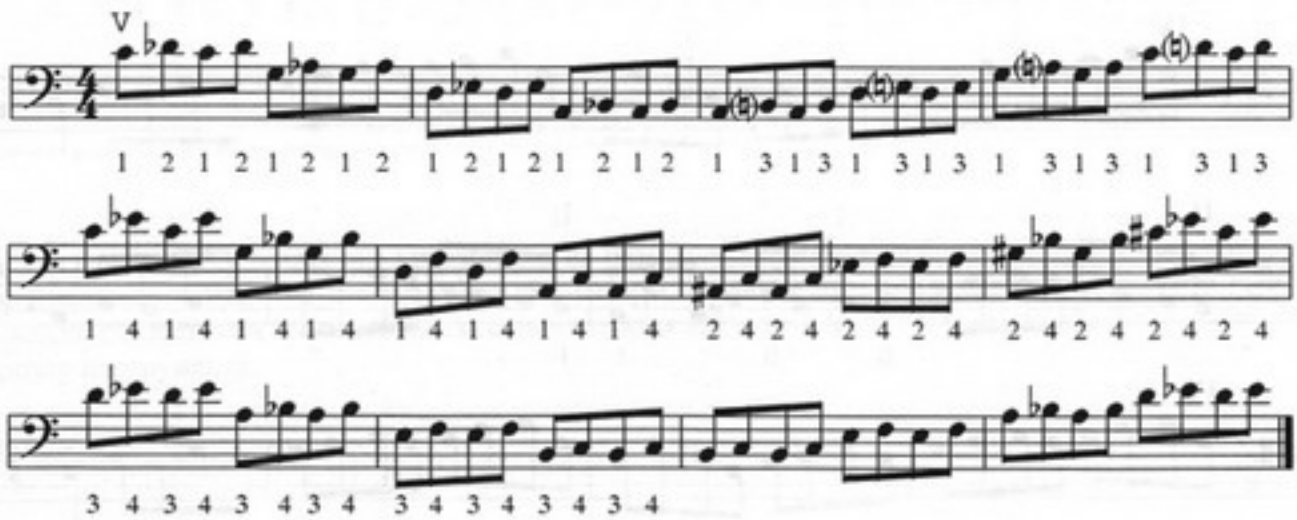
При исполнении упражнения старайтесь добиться точного, упругого ритма. Такой ритм должен вызывать у вас и у слушателя ощущение лёгкости и танцевальности, т.е. желание двигаться или притоптывать в соответствии с ритмом. Попытайтесь получить удовольствие от исполнения ритмических рисунков. Если вы сами не будете получать удовольствие от своей игры, то у слушателя оно тем более не возникнет!

2-36. Л. Морген. Этюд.

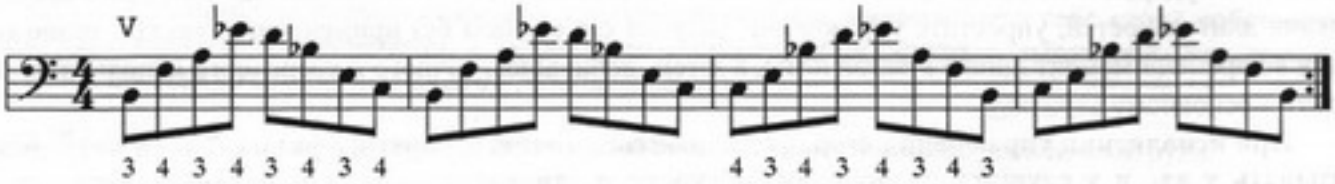


Этюд написан в размере 6/8. Исполняйте медленно каждую восьмую на один счёт: раз, два, три, четыре, пять, шесть. Пьеса имеет песенный характер, поэтому старайтесь добиться певучести и лиричности исполнения. Этому способствует связность исполнения (легато) и мягкий (т.е. более плавный) щипок. Лиги, объединяющие группы нот, имеют фразировочный характер, т.е. указывают на то, что каждая из этих групп составляет музыкальную фразу — относительно законченную часть музыкальной темы. Между фразами допускается **цезура** — грань, разделяющая непрерывное движение музыкальных звуков. По своему значению цезуры близки к знакам препинания в словесной речи.

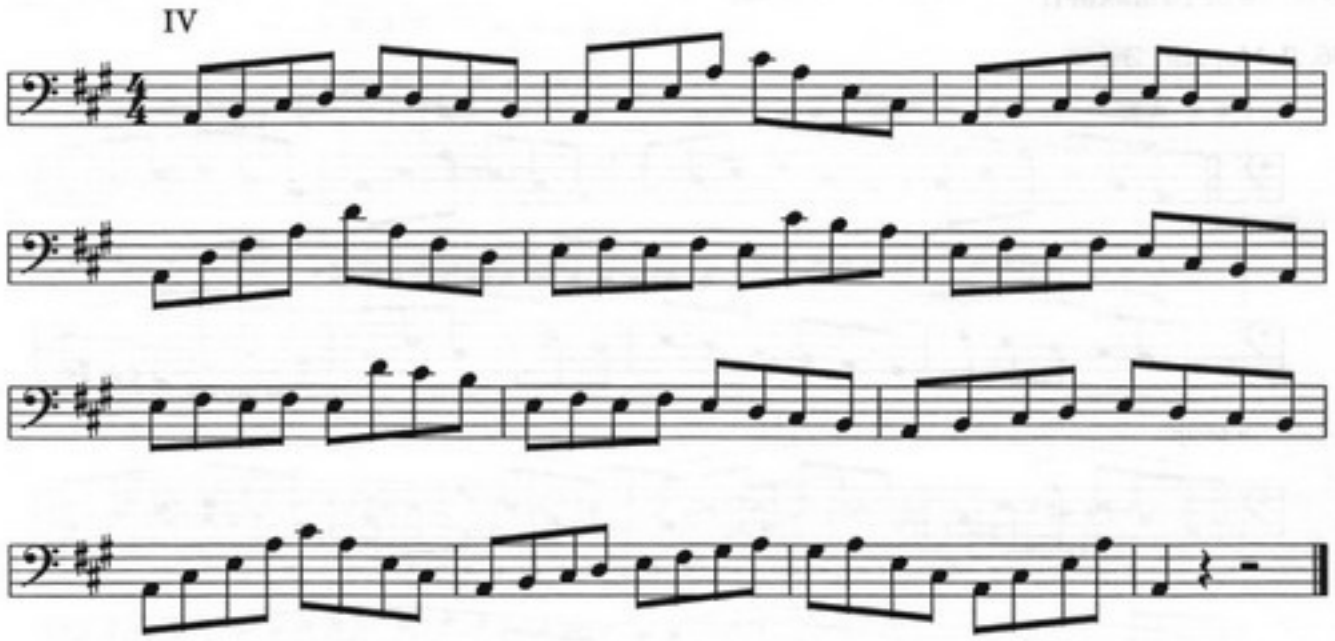
2-37. Упражнение.



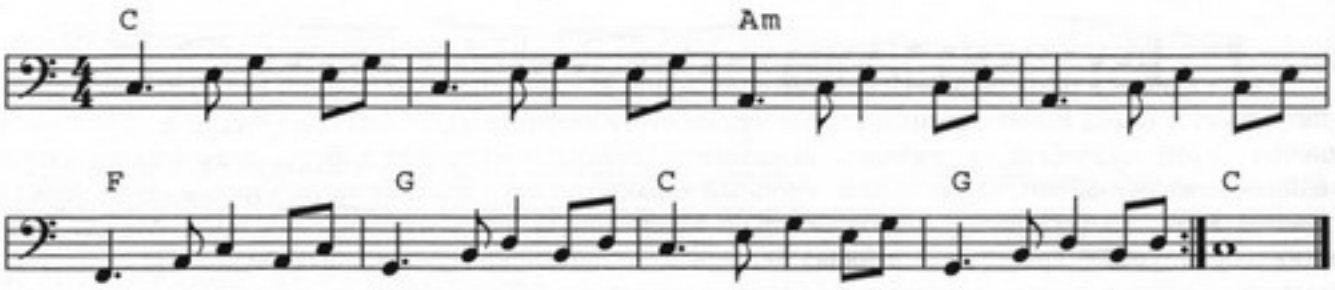
2-38. Упражнение.



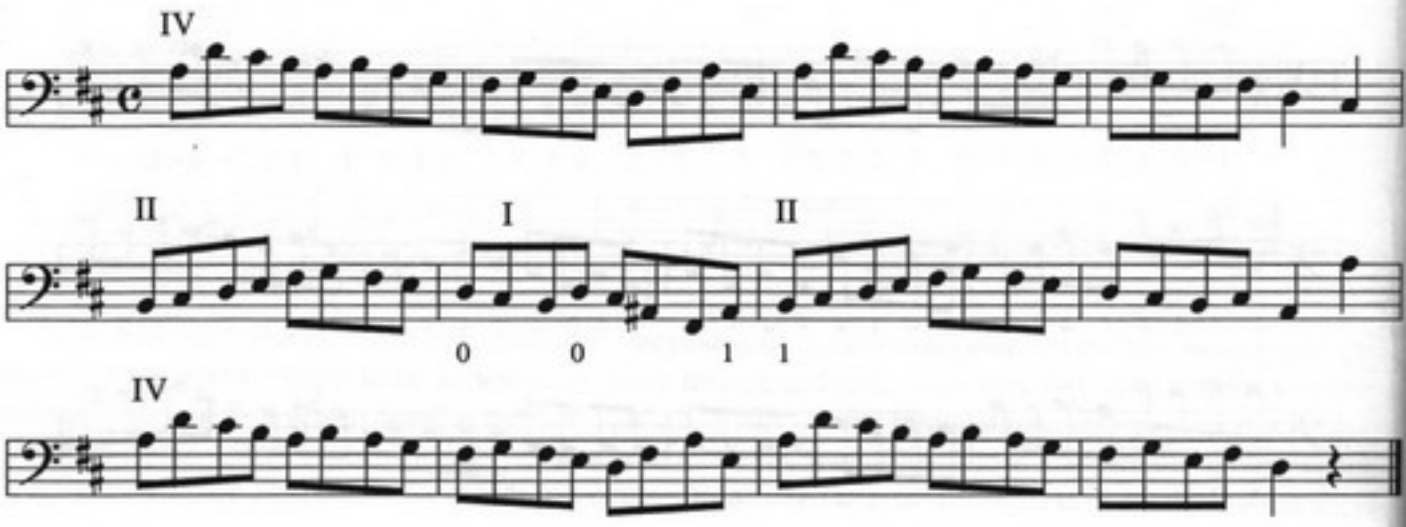
2-39. Этюд. Исполняется в закрытой IV позиции.



2-40. Ритмический рисунок.



2-41. Р. Сапожков. Этюд.



Аппликатурные комбинации

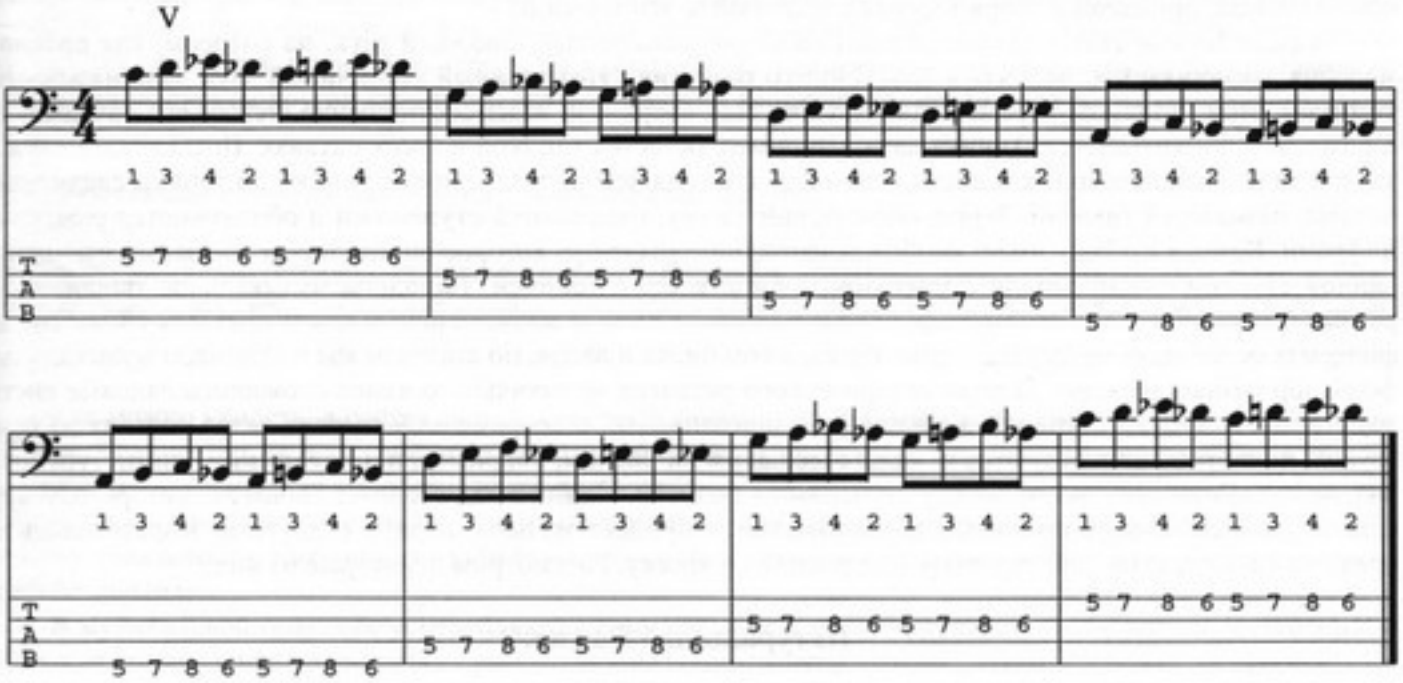
Развитие позиционной техники, т.е. беглости пальцев при игре в одной позиции, наряду с совершенствованием приёмов смены позиции, является необходимым условием повышения точности и выразительности исполнения. В значительной мере этому могут способствовать проигрывание упражнений, в которых представлены самые различные комбинации аппликатуры левой руки. Постоянный тренинг этих упражнений придаст пальцам левой руки лёгкость, независимость, разовьёт их координацию движений и подвижность. Проигрывание их перед занятиями хорошо разогревает руки.

В представленной ниже таблице перечислен полный список возможных аппликатурных комбинаций пальцев левой руки. Некоторые из них уже встречались нам ранее. Аппликатурные комбинации каждого столбца таблицы начинаются с определённого пальца. При проигрывании каждой комбинации используйте все струны поочерёдно, не меняя позиции.

Упражнения играть строго легато. При этом старайтесь доигрывать исполняемую ноту до конца указанной длительности, не снимая прижимающий палец раньше времени. Смену пальцев производить быстро и в последний момент, перед щипком. Не поднимайте пальцы слишком высоко над струнами – экономьте силы. Сначала упражнения следует исполнять в медленном темпе, тщательно следя за качеством исполнения.

1234	2134	3124	4123
1243	2143	3142	4132
1324	2314	3214	4213
1342	2341	3241	4231
1423	2413	3412	4312
1432	2431	3421	4321

Ниже представлен пример построения упражнения с использованием одной из аппликатур таблицы.



Рекомендуется делать эти упражнения на разных участках грифа бас-гитары, как в верхней, так и в нижней его части. Верхней частью грифа бас-гитары, независимо от положения инструмента на корпусе музыканта, считается та его часть, где воспроизводятся высокие звуки, т.е. часть грифа, находящаяся ближе к корпусу инструмента.

Глава III.

Лад. Тональность. Метр.

Понятие о ладе.

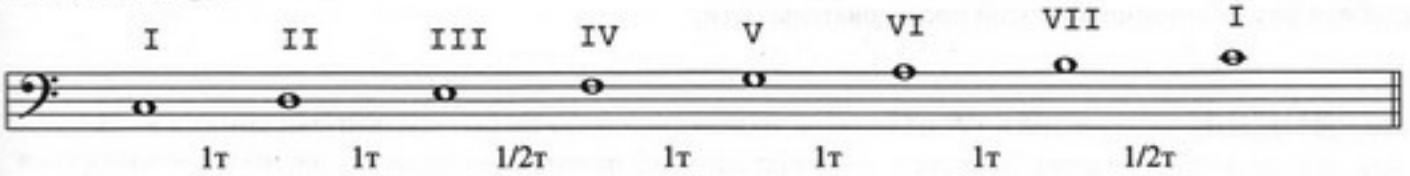
Отдельно взятый звук, сам по себе, изолированно от других, ещё не выражает музыкальной мысли и воспринимается как нечто неподвижное, инертное. Для передачи любой музыкальной мысли требуется объединение нескольких звуков или созвучий, которые образуют систему, и в которой взаимосвязь между входящими в неё звуками обусловлена тяготением части из них (неустойчивых) к другим звукам (устойчивым). К **неустойчивым** относятся звуки, создающие ощущение незавершённости, требующие дальнейшего движения, продолжения музыкальной мысли. **Устойчивые** звуки, наоборот, создают ощущение законченности, опоры. Устойчивость музыкальных звуков проявляется тогда, когда им противопоставлены другие звуки, с иными свойствами, т.е. неустойчивые. Такая система взаимосвязей устойчивых и неустойчивых звуков называется **ладом**. (Ранее ладом мы называли часть грифа гитары между двумя соседними ладовыми планками, и слово «лад» связывалось с определённым местом на грифе инструмента для указания позиции при исполнении одного или нескольких звуков. Здесь же слово "лад" используется в другом, более широком смысле, принятом в теории музыки. Различайте эти термины.)

Среди звуков лада выделяется один наиболее устойчивый, опорный звук, на котором, как правило, мелодия заканчивается, не требуя дальнейшего развития. Этот главный устойчивый звук лада называется **тоникой**. При октавном перемещении звуков лада вверх или вниз соотношение между его звуками, их взаимосвязь не изменяется. Тоника лада, например, остаётся тоникой во всех октавах. Последовательность звуков лада, расположенных в восходящем или нисходящем направлении от тоники до тоники следующей октавы, называется **гаммой**. Звуки, образующие гамму, называются **ступенями** и обозначаются римскими цифрами. Каждая ступень имеет особое качественное значение, которое определяется во взаимоотношении данной ступени с остальными ступенями, прежде всего с тоникой. Народное музыкальное творчество в разных географических регионах привело к возникновению и закреплению в каждом из них своих специфических особенностей музыкального языка, в том числе и ладов, по которым мы и отличаем музыкальный фольклор разных народов. В ходе исторического развития музыкального языка сложились ладовые системы с разным числом ступеней. Большинство применяемых в современной музыке ладов состоят из семи звуков, но широко используются и лады с меньшим их числом, например, **пентатоника** — пятиступенный лад, не имеющий интервалов между ступенями в полутон. Каждый лад обладает своим неповторимым кругом эмоционально-выразительных возможностей и придаёт музыке, наряду с другими выразительными средствами, определённый характер, настроение и окраску. Рассмотрим некоторые из них.

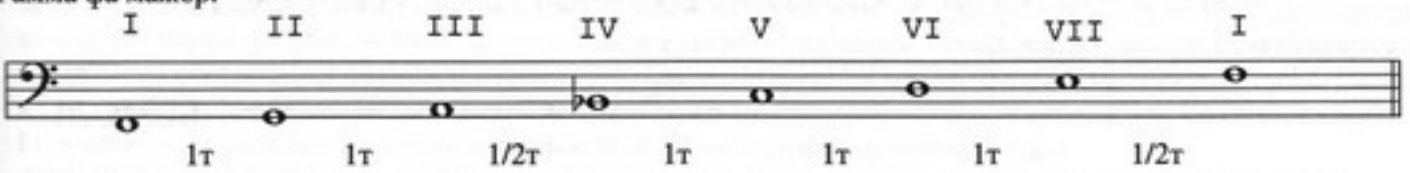
Натуральный мажор.

Название лада *мажор* (major — больший, *лат.*) определяется интервалом в два тона между первой и третьей ступенями лада, который называется большой терцией, т.к. именно этот интервал в наибольшей мере определяет окраску лада. В гамме мажорного лада семь ступеней с определённым соотношением тонов и полутонов между ними. Это соотношение выражается следующей формулой: тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон. Гамма с таким расположением ступеней называется **натуральной мажорной гаммой**, а лад с таким строением — **натуральным мажором**. Указанная последовательность тонов и полутонов сохраняется в любой натуральной мажорной гамме, независимо от того, какой звук является тоникой. Ниже приведены гаммы натурального мажора, в которых за тонику приняты различные ступени звукоряда (в данном случае римскими цифрами принято обозначать порядковый номер ступени гаммы).

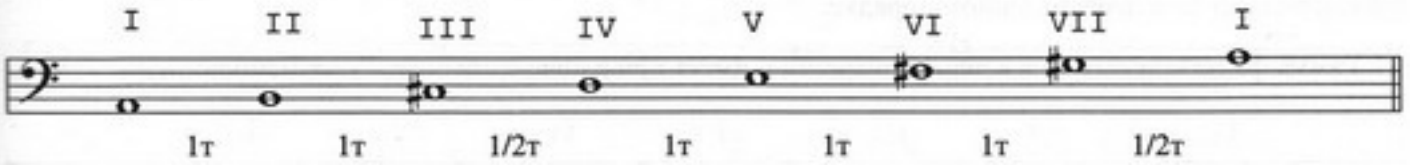
Гамма до мажор:



Гамма фа мажор:

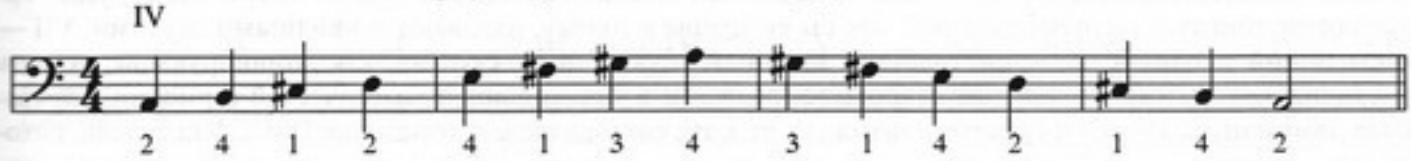


Гамма ля мажор:



Сравнивая между собой гаммы мажорного лада, легко убедиться в том, что они построены совершенно одинаково, звучат сходно, а отличаются только высотным положением и звуковым составом. Высотное положение лада называется **тональностью**. Название тональности совпадает с названием гаммы и составляется из буквенного обозначения тоники (I ступени лада) и названия самого лада, например, *до мажор* или C-dur, *фа мажор* или F-dur, *ля мажор* или A-dur. В гамму мажорного лада, построенного от ноты *до*, последовательно входят все основные ступени музыкального звукоряда (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*). Поскольку интервальная структура мажорной гаммы сохраняется независимо от начального звука, универсальная аппликатура (т.е. аппликатура без открытых струн) *до-мажорной* гаммы, рассмотренная нами ранее (2-17), может быть применима для любых однооктавных мажорных гамм, начинающихся на струнах *ля* или *ми*. Для сравнения, проиграйте гаммы *до мажор* (2-17) и *ля мажор* (3-1). Несмотря на то, что гамма *ля мажор* начинается на другой струне и в другой позиции, аппликатуры левой руки обеих гамм практически совпадают.

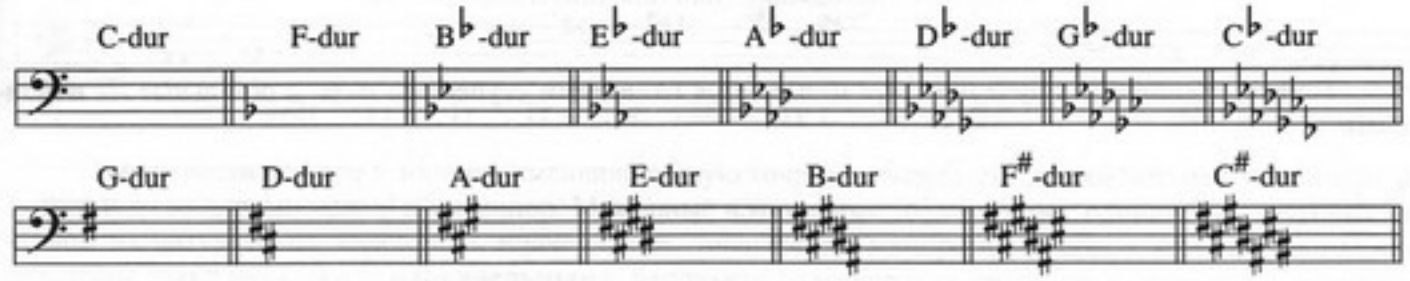
3-1. Однооктавная гамма ля мажор (универсальная аппликатура).



Как можно увидеть, в состав любой мажорной гаммы (кроме гаммы до мажор) входят и производные ступени. Количество их в каждой тональности различно. В некоторых тональностях применяются только повышенные ступени, для их обозначения требуются соответствующее количество диезов. В других тональностях — пониженные ступени, для их обозначения требуются соответствующее количество бемолей. Поэтому тональности, имеющие в своём звуковом составе ступени со знаками альтерации, делятся на диезные и бемольные.

В музыкальной практике употребляются семь диезных и семь бемольных тональностей. Знаки альтерации в этих тональностях пишутся при ключе и называются ключевыми знаками. Ключевые знаки всегда однородны, т.е. либо диезы, либо бемоли и действуют они на соответствующие звуки любой октавы.

Ниже приведены ключевые знаки всех мажорных тональностей:



Диезы и бемоли при ключе всегда пишутся в определённом порядке. Рекомендуется следующая удобная форма запоминания этой последовательности:

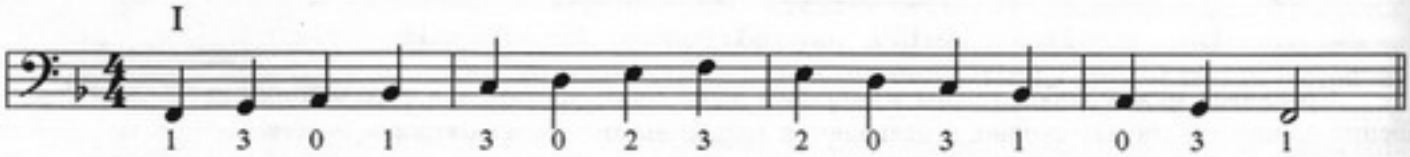
ДИЕЗЫ →

ФА—ДО—СОЛЬ—РЕ—ЛЯ—МИ—СИ

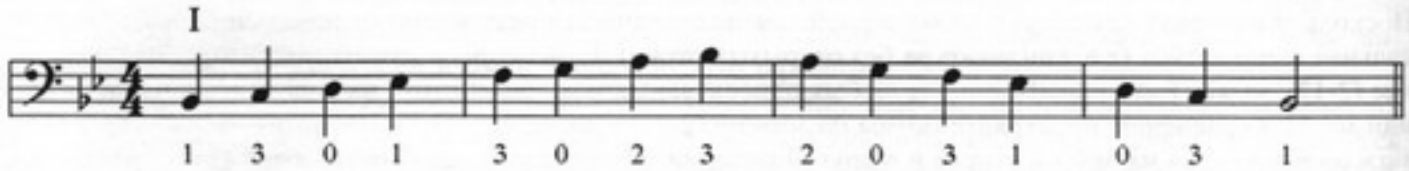
← БЕМОЛИ

Например, если гамма имеет четыре диеза, то это могут быть только *фа-диез, до-диез, соль-диез* и *ре-диез*, а если три бемоля, то *это си-бемоль, ми-бемоль* и *ля-бемоль*, причём как диезы, так и бемоли пишутся при ключе именно в перечисленном порядке.

3-2. Гамма фа-мажор играется в первой позиции и имеет при ключе один знак — си-бемоль:



3-3. Гамма си-бемоль мажор имеет два бемоля — *си-бемоль* и *ми-бемоль*. Эта гамма играется с такой же аппликатурой, как и гамма *фа мажор*, только начинается на струне *ля*:



Кроме цифровых обозначений, ступени гаммы имеют также и названия. I ступень, как уже говорилось, называется **тоникой** и сокращённо обозначается большой латинской буквой T. II и VII ступени, окружающие тонику и тяготеющие к ней, как бы вводящие в тонику, называются **вводными звуками**. VII — **восходящий вводный**, II — **нисходящий вводный звук**. V и IV ступени, как доминирующие, то есть имеющие, как мы увидим дальше, наибольшее значение в традиционной классической гармонии, называются **доминантой** (V ст.) и **субдоминантой** (IV ст.). Их сокращённое обозначение D и S. III ступень, находящаяся между тоникой T и доминантой D, и VI ступень, расположенная между тоникой T и субдоминантой S (считая от тоники T вниз), называются **медиантами** (от итал. medio — средний). III ступень находящаяся над тоникой T, называется **верхней медиантой**. VI ступень, лежащая под тоникой T, называется **нижней медиантой**. Ниже приводятся названия ступеней гаммы в восходящем порядке:

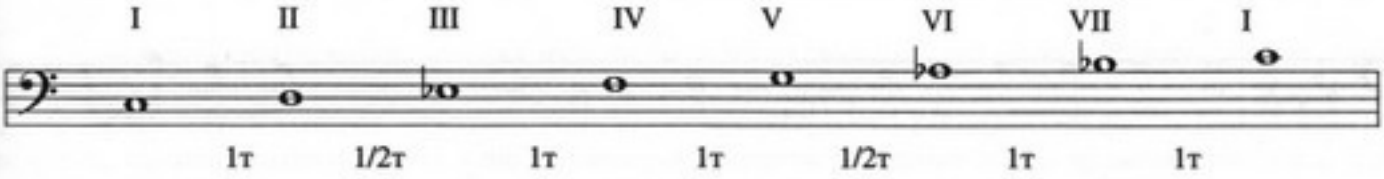
I ст. — тоника (сокращённо T),
II ст. — нисходящий (или верхний) вводный звук,
III ст. — верхняя медианта,
IV ст. — субдоминанта (S),
V ст. — доминанта (D),
VI ст. — нижняя медианта,
VII ст. — восходящий (или нижний) вводный звук.

Тоника, доминанта и субдоминанта называются **главными** ступенями лада, а остальные — **побочными**.

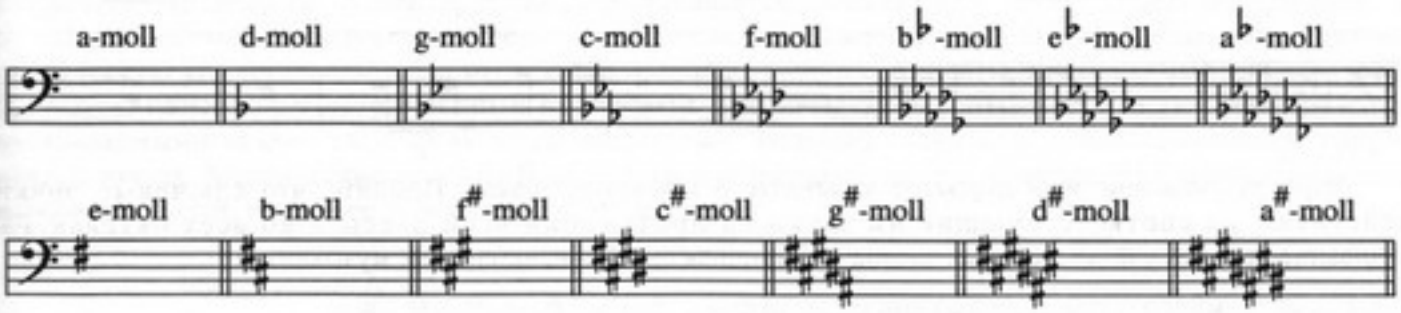
Минорный лад

Если в гамме натурального *до мажора* понизить на полутон III, VI и VII ступени мы получим гамму **натурального минора**. Название лада **минор** (от итал. minore — меньший) характеризует интервал между первой и третьей ступенью, составляющий полтора тона и называющийся малой терцией. Как уже говорилось, величина именно этой терции в наибольшей мере определяет окраску лада. По буквенной системе минор обозначается словом **moll** (молль). Как и в мажоре, названия тональностей минора складываются из буквенного обозначения тоники (I ступени) и лада, например: *ля минор* (a-moll), *ми минор* (e-moll), (тоника в миноре обычно обозначается малой буквой). Названия ступеней остаются такими же, как и в мажоре, т.е. I ступень — тоника, II — верхний вводный звук, III — верхняя медианта и т.д..

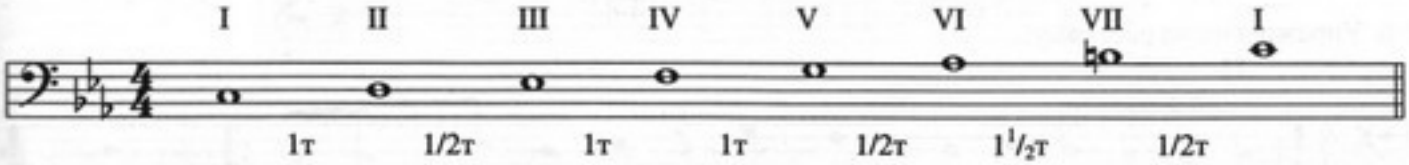
Строение гаммы натурального минора следующее:



Ниже приведены ключевые знаки всех тональностей натурального минора:

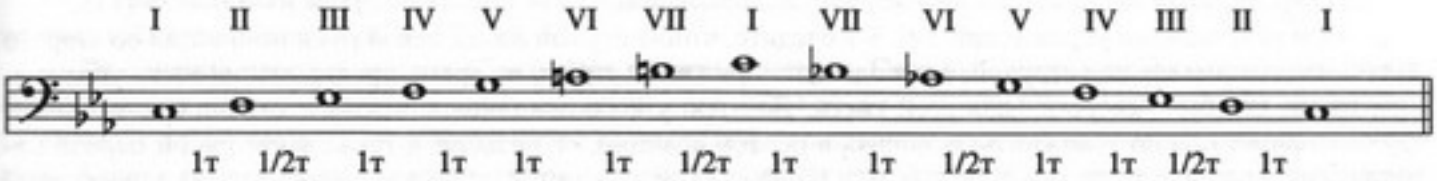


Широкое применение, кроме натурального, получили **гармонический** и **мелодический** виды минора. **Гармонический минор** отличается от натурального минора повышенной VII ступенью:

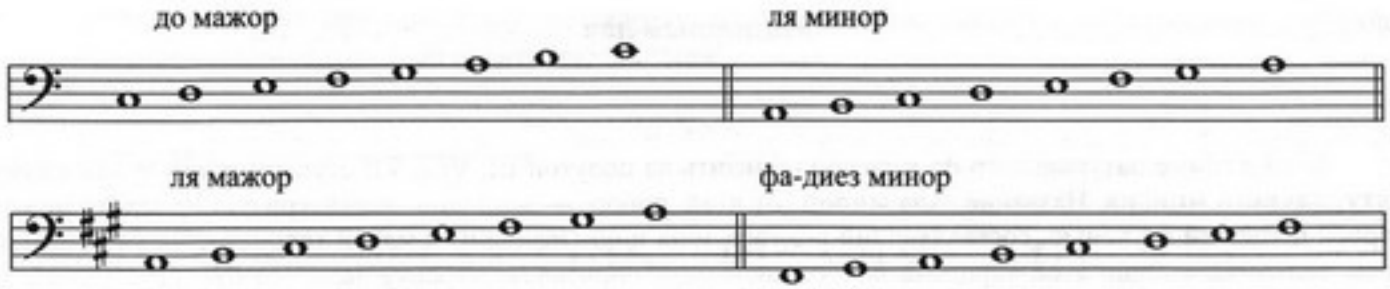


Характерной особенностью гаммы гармонического минора является интервал в полтора тона между VI и VII ступенями.

Мелодический минор отличается от натурального минора повышенными VI и VII ступенями при движении гаммы в восходящем направлении и не отличается от натурального минора при движении вниз. Из-за этого аппликатура восходящей мелодической гаммы отличается от аппликатуры нисходящей. (Иногда всё же встречаются случаи движения мелодической линии по повышенным VI и VII ступеням как вверх, так и вниз, т.е. независимо от направления её движения.)

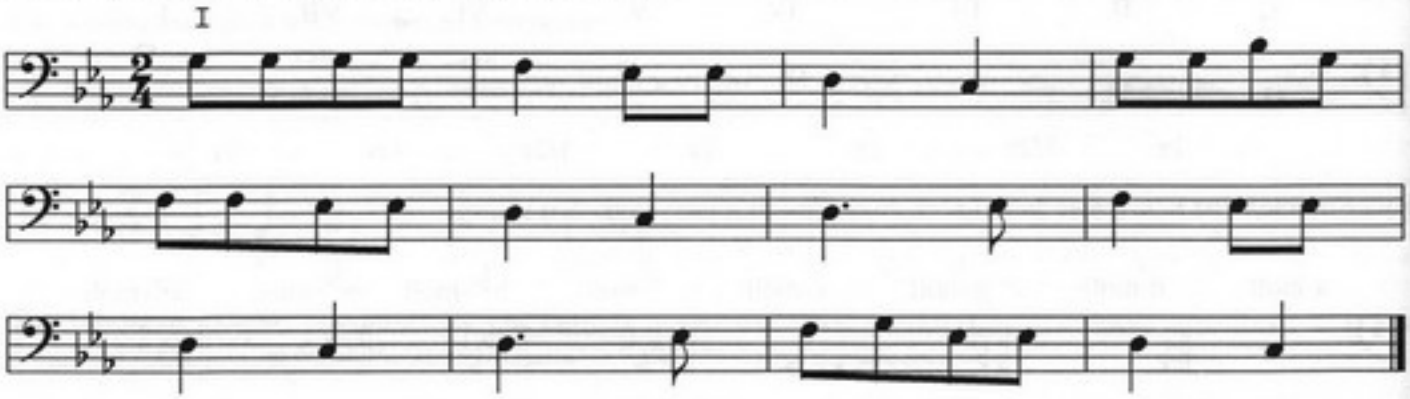


Тональности мажора и минора, имеющие общую тонику называются **одноимёнными**, например: до-мажор и до минор, ми мажор и ми минор. Мажорные и минорные тональности с одинаковым звуковым составом их натуральных видов, или, иначе говоря, тональности мажора и минора, у которых одинаковые ключевые знаки называются **параллельными**, например: до мажор и ля минор, ля мажор и фа-диез минор.



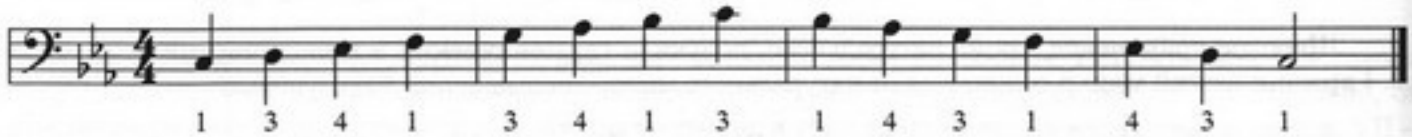
Порядок расположения ключевых знаков в минорных тональностях точно такой же, как и в мажорных тональностях.

3-4. Во поле берёза стояла. Русская народная песня.

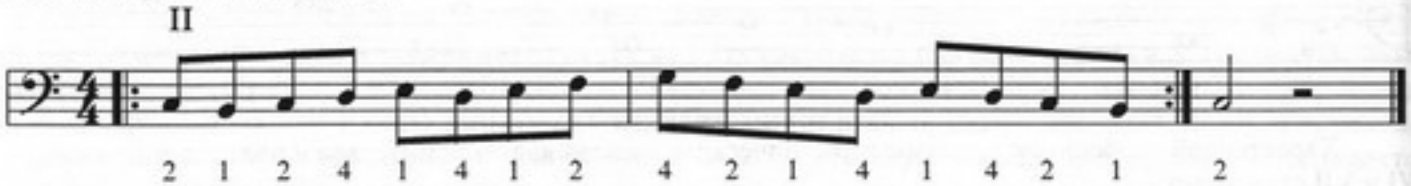


При разучивании этой пьесы не забывайте о ключевых знаках. Помните, что ключевые знаки действуют на соответствующие им звуки на протяжении всей пьесы и во всех октавах. Разучивание пьес без учёта ключевых знаков — типичная ошибка начинающих музыкантов!

3-5. Гамма до-минор (универсальная аппликатура):



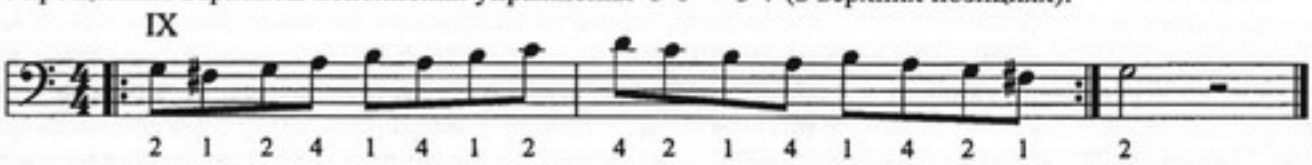
3-6. Упражнения на растяжку:



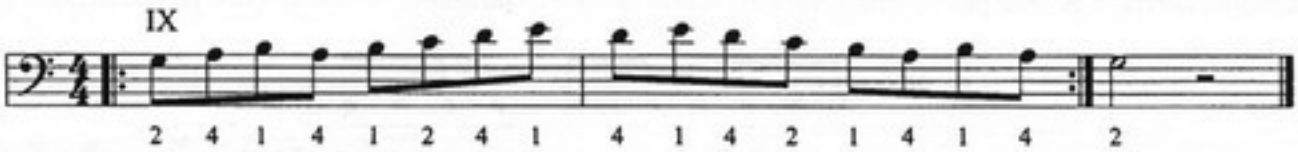
3-7.

При разучивании упражнений 3-6, 3-7 следите, чтобы первый палец левой руки не сползал со второго лада и не поднимался над струной, а неподвижно прижимал струну во время проигрывания всего упражнения, служа как бы "якорем" для всей кисти. Для тех, у кого исполнение этих упражнений не вызывает трудностей, их можно усложнить, исполняя в первой позиции, от ноты *си*, а также во второй и первой позициях, начиная на струне *ми* от нот *соль* и *фа-диез*. Тем учащимся, у кого исполнение этих упражнений вызывает осложнения (а таких, как показывает опыт, большинство), можно посоветовать упростить их, исполняя сначала в высоких позициях, где расстояние между ладовыми планками меньше, а прижатие струны не требует больших усилий. Затем, при получении хороших результатов, следует переходить к более низким позициям. Начните, например, с IX позиции, от ноты соль.

3-8. Упрощённые варианты исполнения упражнения 3-6 — 3-7 (в верхних позициях).

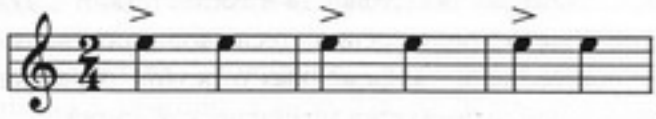


3-9.

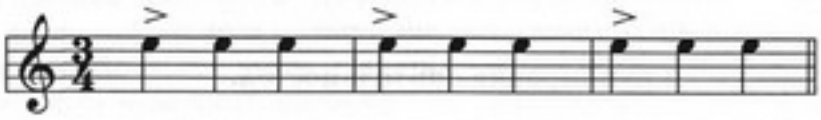


Метр. Ритм.

С момента своего возникновения музыка была тесно связана с движением. Равномерность, характеризующая движение (дыхание, ходьбу, ритмичные трудовые процессы, танцы и т.д.) оказала воздействие на музыку, в которой большую роль играет регулярность равнодлительных отрезков времени, образующих непрерывную пульсацию. В этом равномерном движении долей времени можно выделить периодически повторяемые ударения, называемые **акцентами**. Непрерывное чередование акцентируемых и неакцентируемых равнодлительных отрезков времени называется **метром**, а сами отрезки — **метрическими долями**. Акцентируемая доля называется сильной, или тяжёлой, неакцентируемая — слабой или лёгкой. Чередуясь в определённой последовательности, сильные и слабые доли создают ритмическую устойчивость, равномерность и организованность. Акценты, применяемые для образования метра, называются **метрическими акцентами**. Метрические акценты могут быть реальными, т.е. производимыми за счёт выделения звука посредством большей громкости, и воображаемыми, например, на паузах. Метрические акценты большей частью периодичны, т.е. повторяются через одинаковое количество долей, например через одну, через две и т.п.:



и т.д.



и т.д.

Повторяющееся сочетание из сильной и одной или нескольких слабых долей образуют цикл, который называется **тактом**. Таким образом, одни доли такта воспринимаются как более сильные (имеющие акцент), другие — как слабые (не имеющих акцента). В нотной записи такты разделяются между собой тактовой чертой. Каждый такт музыкального произведения начинается с сильной доли и заканчивается перед следующей сильной долей. **Размер** произведения, помещаемый в начале пьесы, как раз и отображает метр. При этом верхняя цифра обозначает количество метрических долей в такте, а нижняя — какой длительностью выражена доля метра. Смена сильных и слабых метрических долей образует две основные разновидности **простого метра**:

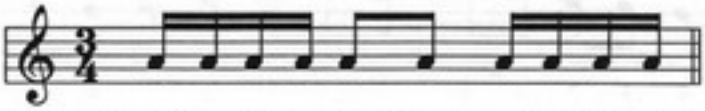
1) **двухдольный метр**, в которой за сильной долей следует слабая доля; наиболее распространённые двухдольные размеры — 2/4, 2/2 (часто обозначается ₵ — "резаный ключ").

2) **трёхдольный метр**, в котором за сильной долей следует две слабые доли; наиболее распространённые трёхдольные размеры —3/2, 3/4, 3/8.

От слияния простых метров образуются **сложные метры**. Сложный метр может состоять из двух и более простых метров. Благодаря этому сложный метр имеет несколько сильных долей времени. Количество сильных долей времени в сложном метре соответствует количеству простых метров, входящих в его состав. Акцент первой доли сложного метра сильнее остальных его акцентов, поэтому эта доля называется сильной, а доли с более слабыми акцентами называются относительно сильными. В 4-четвертном размере наиболее метрически сильной является 1-я четверть, следующей по метрической значимости является 3-я четверть. Относительно них 2-я и 4-я четверти считаются слабыми. При трёхдольном размере самая сильная доля — первая, а вторая и третья доли — слабые.

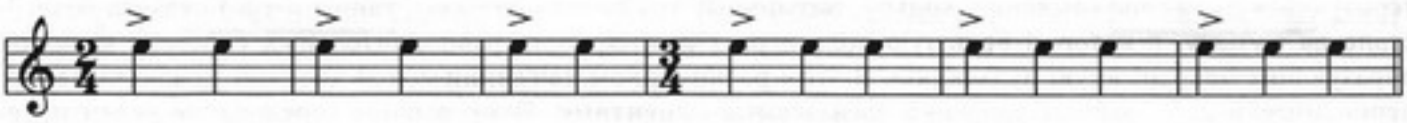
Все размеры, выражающие сложные метры, называются сложными размерами. Наиболее употребительными размерами, выражающими сложный метр, являются следующие сложные размеры: 4/4, 6/4, 6/8, 9/8, 12/8.

Помимо чередования сильных и слабых долей, в музыке происходит непрерывное чередование звуков различной длительности, называемое **ритмом**. При постоянном метре ритм внутри каждого нового такта может меняться. В такт может входить любое количество звуков, но сумма их длительностей вместе с длительностью пауз, всегда равна длительности всего такта, его размеру:



В этом примере метр трёхдольный, но первая доля выражена четырьмя звуками, вторая доля — двумя, а третья — вновь четырьмя звуками. Сумма их длительностей равна трём четвертям.

Простейший ритмический рисунок получается при совпадении количества звуков в такте с количеством тактовых долей, т.е. при совпадении метра и ритма, например:

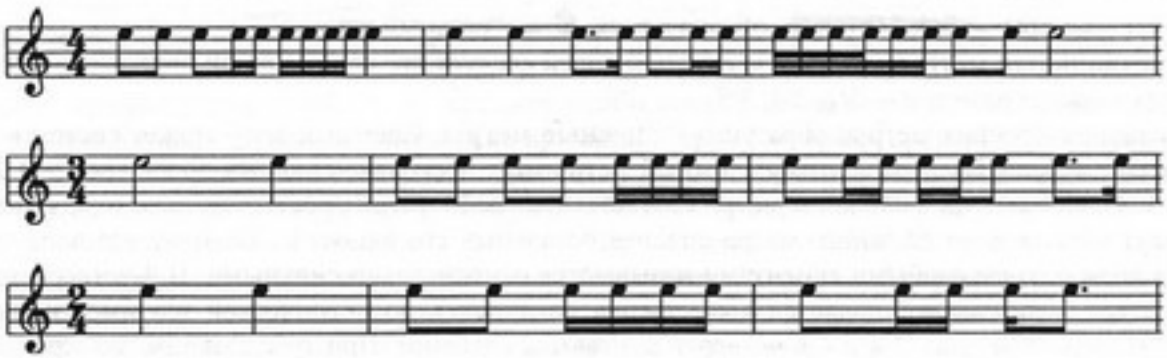


Такие ритмы, однако, встречаются в музыке очень редко, что объясняется однообразием подобного ритмического рисунка. Во многих композициях метр акцентируется в сопровождении, в то время как в мелодии сменяются самые различные длительности. Наглядным примером, показывающим взаимодействие метра и ритма и их отличия друг от друга, является следующий. Представьте себе строй марширующих и поющих песню солдат. В данном случае их шаг отбивает метрические доли, как бы аккомпанируя песне. Ритм же мелодии, имея более разнообразный характер, опирается на метрические доли, большей частью совпадая с ними, и тем самым одновременно способствует их проявлению и чередованию, помогая маршировать в ногу. Аналогично, в танце движения совершаются в соответствии с пульсацией метрических долей. Таким образом, ритм мелодии и метр произведения тесно взаимосвязаны, а именно: ритм мелодии создаёт непрерывное чередование повторяющихся временных отрезков, образующих метр произведения, а метр, в свою очередь, помогает ритмичной организации мелодической линии.

Группировка длительностей.

Обычно в музыке количество звуков в каждом такте значительно превышает количество метрических долей. Подчиняясь организующему воздействию метра, звуки эти сливаются в группы, каждая из которых по длительности соответствует метрической доле. Для удобства зрительного восприятия ритма ноты при записи также группируются в соответствии с тактовыми долями. Правильная группировка значительно облегчает чтение нот и даёт возможность легко определить ритмическую структуру соответствующего музыкального отрывка. При группировке длительностей в простых двух- и трёхдольных тактах, а также в четырёхдольных тактах ритм записывают так, чтобы в такте было столько групп, сколько в нём содержится тактовых долей.

3-10.



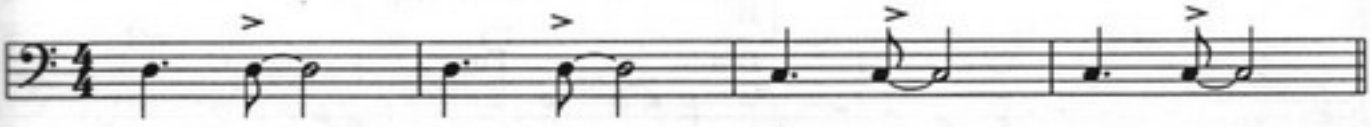
Синкопа.

Несовпадение ритмического и метрического акцентов называется **синкопой**. Синкопы чрезвычайно часто используются в рок-музыке, джазе и других жанрах современной музыки, являясь одним из важнейших приёмов создания ритмической выразительности. Эффект синкопирования заключается в противоречии между фактически звучащим и ожидаемым акцентом: реальный акцент синкопы падает на метрически слабые моменты. Поэтому акценты в синкопах особенно ярко выделяются из-за своей неожиданности.

3-11.

3-12.

3-13. Ритмический рисунок аккомпанемента с синкопой:



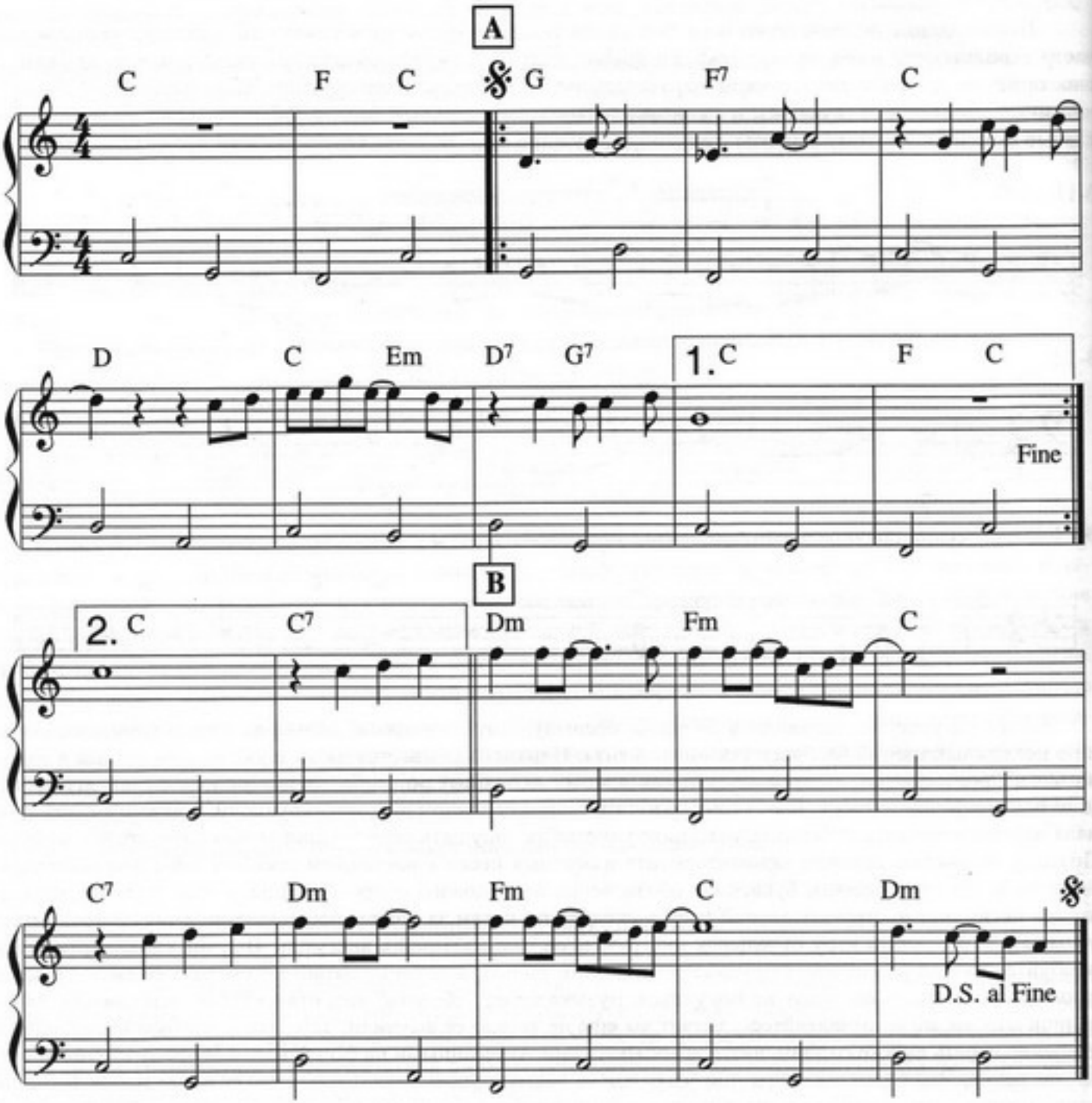
Если вы успешно справились со всеми предыдущими заданиями, значит вы уже готовы к исполнению несложных партий басового аккомпанемента. **Партией** называется часть звукового материала в музыкальном произведении, которая поручается одному исполнителю, либо группе исполнителей играющих (или поющих) одно и то же. Бас-гитара — инструмент в основном аккомпанирующий, и важно с самого начала научится слушать остальных участников ансамбля, ощущать себя равноправным созидателем музыки. Поэтому ко многим партиям аккомпанемента известных песен в настоящем пособии даны дополнительно ноты мелодии этих песен и буквенное обозначение аккордового сопровождения. Очень полезно, слушая запись песни или инструментальной пьесы, следить по нотам за движением мелодии, а также попытаться услышать и различить игру отдельных инструментов, составляющих ансамбль. Выучив свою партию, попробуйте сначала услышать её при воспроизведении записи, а затем попытайтесь сыграть её вместе с записью. Скорее всего, у вас сразу не получится, музыка будет "сбивать" вас, отвлекать от исполнения собственной партии, но не отчаивайтесь, значит вы ещё не твёрдо её выучили. Зато, когда вы будете свободно и уверенно играть вместе со знаменитыми музыкантами, записанными на фонограмме, вы получите истинное наслаждение. Это будет своеобразной наградой за ваш упорный труд. Если у вас есть друзья — такие же начинающие музыканты, как и вы, которые немного играют по нотам, уговорите их разучить эти пьесы по имеющимся здесь нотам, и помузицируйте вместе.

Если у вас нет записей группы "Beatles" с песнями, басовые партии которых предлагаются здесь для разучивания, приобретите, либо перепишите их у друзей. Великолепная музыка ливерпульской четвёрки технически несложна, и является хорошим учебным материалом для освоения простейших приёмов басового аккомпанемента (басовых линий). Партия бас-гитары выписана на нижнем нотоносце в басовом ключе.

После разучивания своей партии, прежде чем играть с фонограммой, внимательно прослушайте запись, следя по нотам за сменой частей песни от начала до конца, и лишь потом приступайте к совместному исполнению.

В следующей композиции "I'll Follow The Sun" представлен наиболее простой вид басового аккомпанемента — половинные ноты на 1-ю и 3-ю доли такта. Это наиболее типичный рисунок баса для небыстрых песен лирического содержания.

3-14. Я пойду за солнцем. (I'll Follow The Sun). Дж. Леннон — П. Маккартни.



Строение музыкального произведения, последовательность его частей называется **музыкальной формой**. В оригинальном изложении песня имеет следующую музыкальную форму:

Вступление (2такта) — А — А — В — А — В — А (Fine – конец).

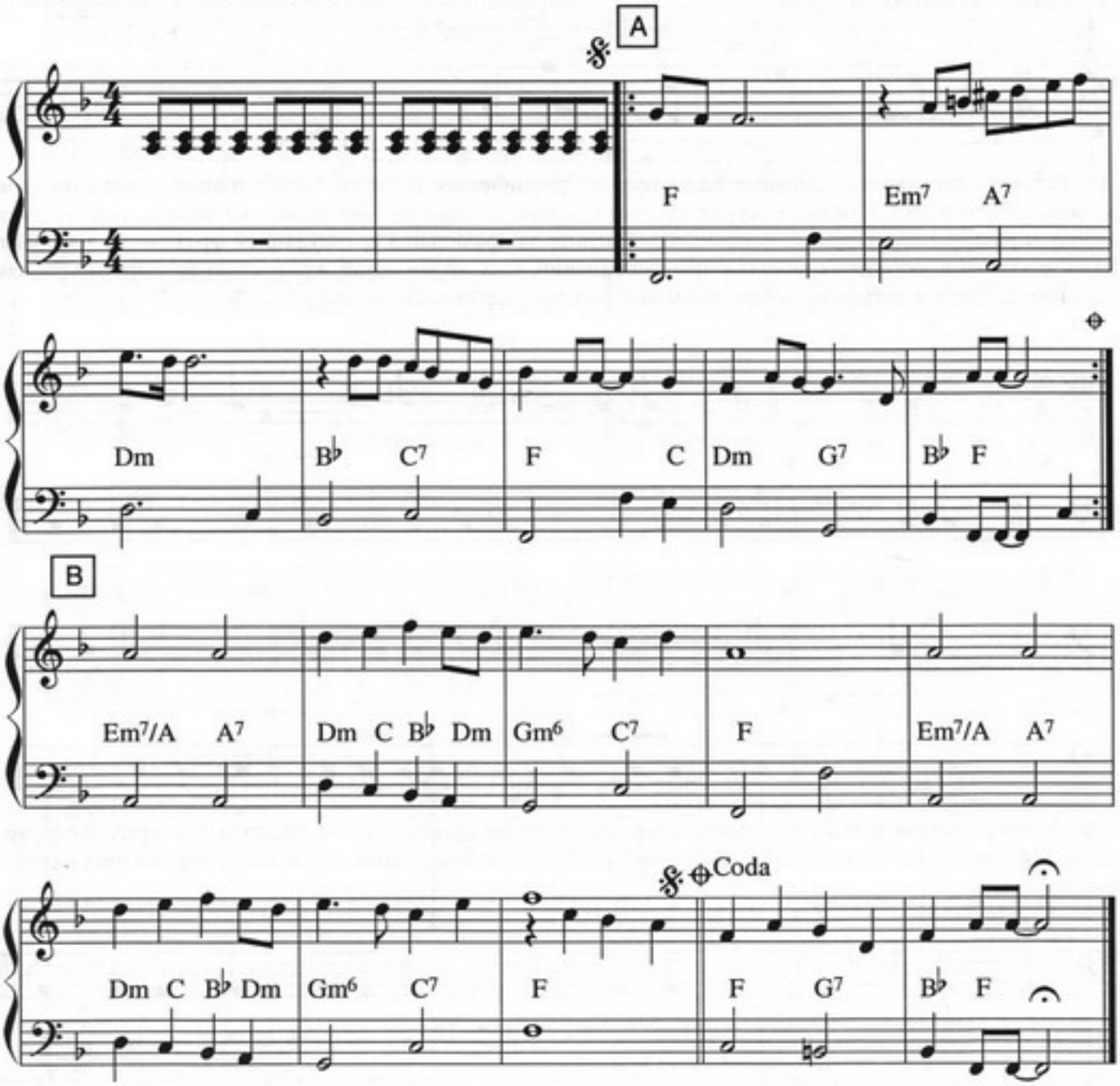
Каждая часть здесь обозначена буквами А и В. Последовательность букв означает последовательность исполнения частей песни.

Следующая композиция «Yesterday» имеет более сложную басовую партию и включает в себя часть А — 8 тактов, и часть В — 7 тактов. В начале произведения — 2-тактовое вступление, в конце — 2-тактовая заключительная часть, называемая **кодой** (coda). В оригинальном изложении песня имеет следующую музыкальную форму:

Вступление (2такта) — А — А — В — А — В — А — Кода.

Особое внимание обратите на исполнение 7-го такта части А. Наличие синкопы в такте обычно вызывает затруднение у начинающих музыкантов в её точном ритмическом исполнении. Внимательно прослушайте это место, как оно звучит в оригинале, и постарайтесь запомнить его. Обратите внимание на то, что ритм мелодии и ритм партии баса в этом месте совпадают. Эта особенность, возможно, поможет вам правильно исполнить этот такт.

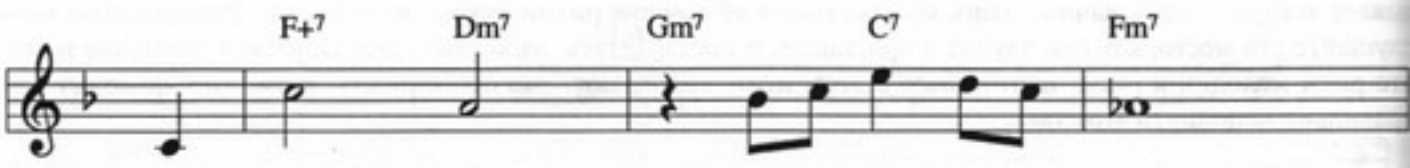
3-15. Вчера. (Yesterday). Дж. Леннон — П.Маккартни.



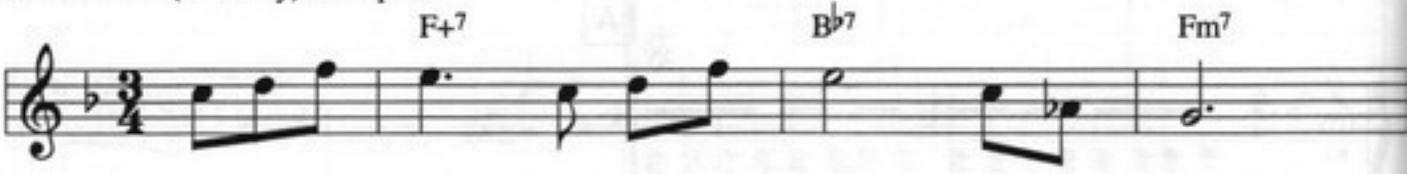
Затакт.

Затактом называется звук или группа звуков, предшествующих первому такту и представляющая собой неполный такт (без первой сильной доли), с которого начинается произведение или любая его часть. Затакт может быть различной величины, начиная от одной мелкой длительности (четверти, восьмой или шестнадцатой) и кончая большей частью такта. В тех случаях, когда музыка начинается со слабой доли, тактовая черта, оказываясь в середине мелодического построения, служит границей между его слабой и сильной долей. Ниже даны примеры затакта.

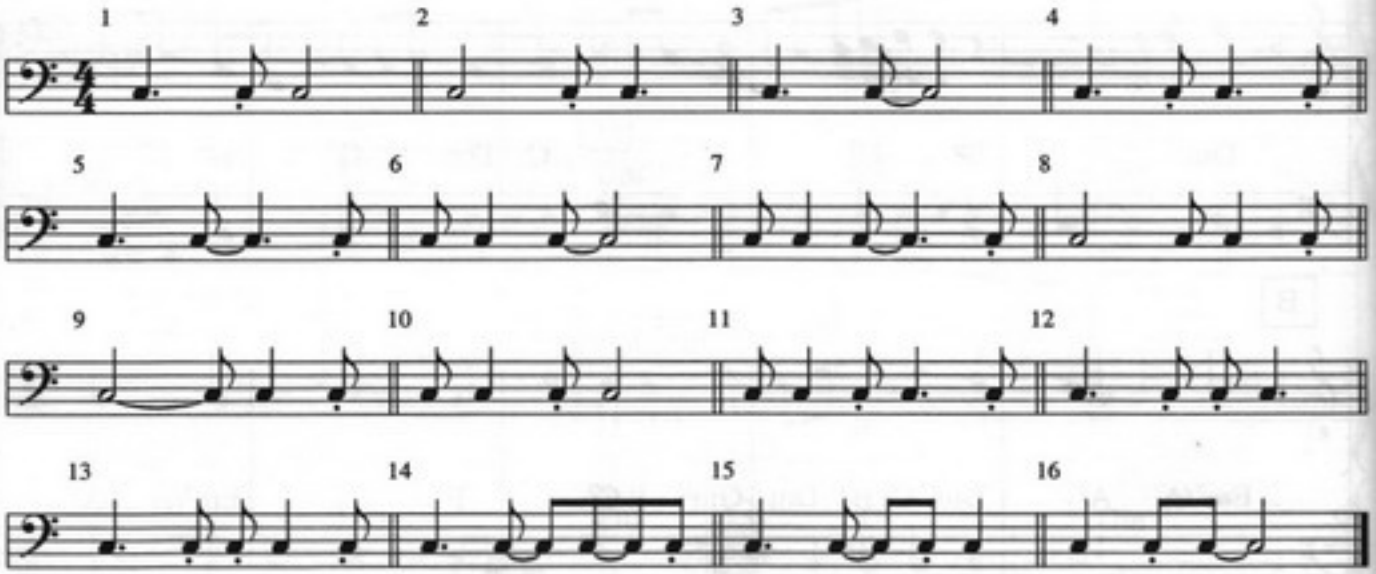
3-16. Фламинго. Т. Гройя.



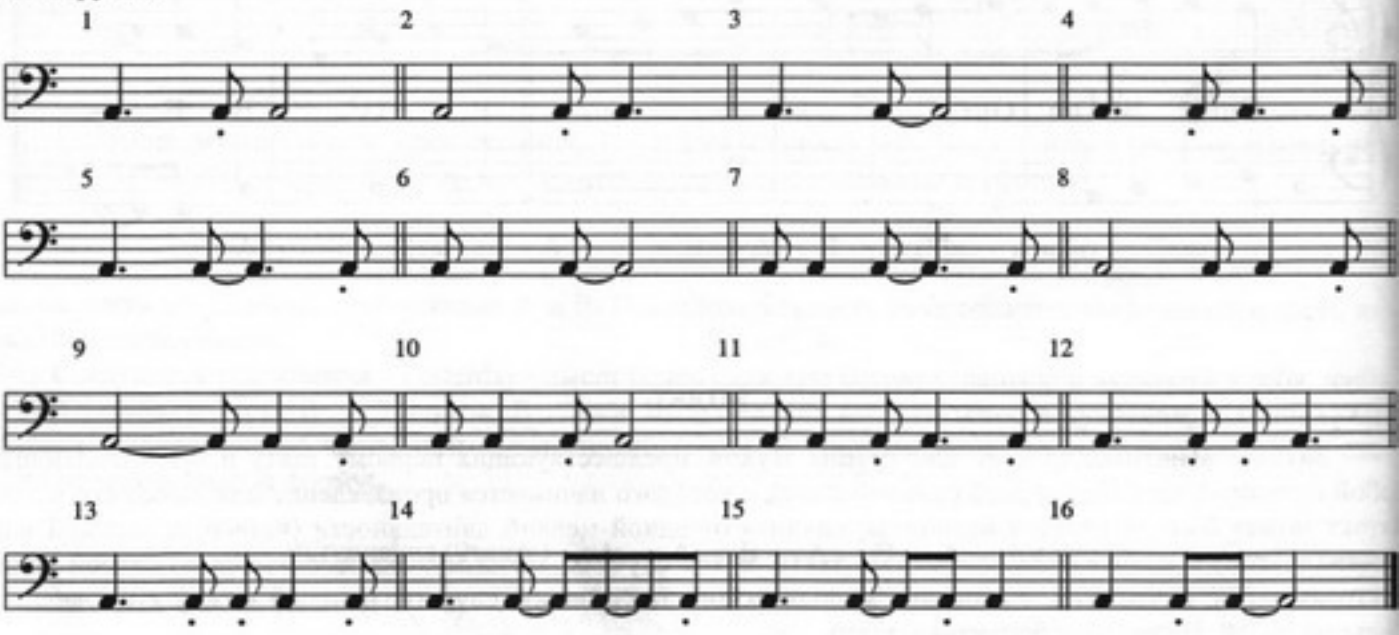
3-17. Нежно (Tenderly). В. Гросс.



3-18. Разучите следующие основные однотактовые ритмические рисунки басового аккомпанемента (рок-баллада, латино и др.). Каждый рисунок следует проиграть много раз без остановки пока не почувствуете свободу и раскованность при их исполнении. Следите за правильной артикуляцией фраз — не забывайте играть стаккато в указанных местах. При выполнении этих упражнений желательно проверять правильность ритма, играя с метрономом, принимая каждый его удар за восьмую ноту.

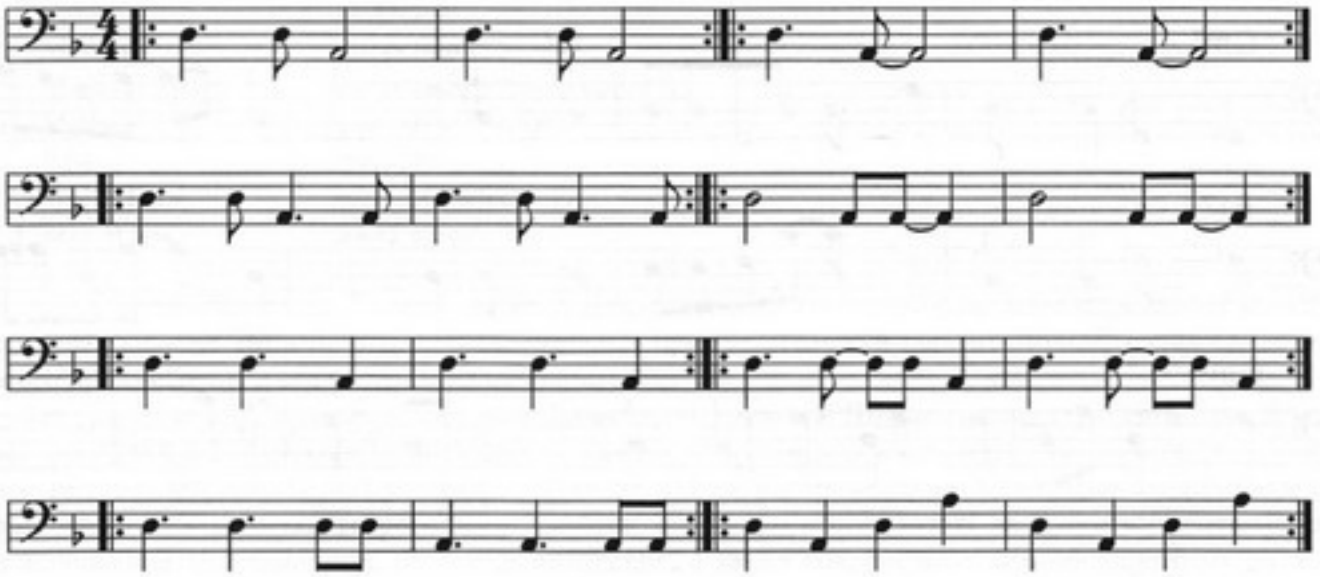


3-18а. А теперь разучите те же рисунки на открытых струнах. Для получения стаккато на открытой струне необходимо приглушить струну пальцами левой руки сразу после щипка. Проиграйте упражнения на разных струнах.

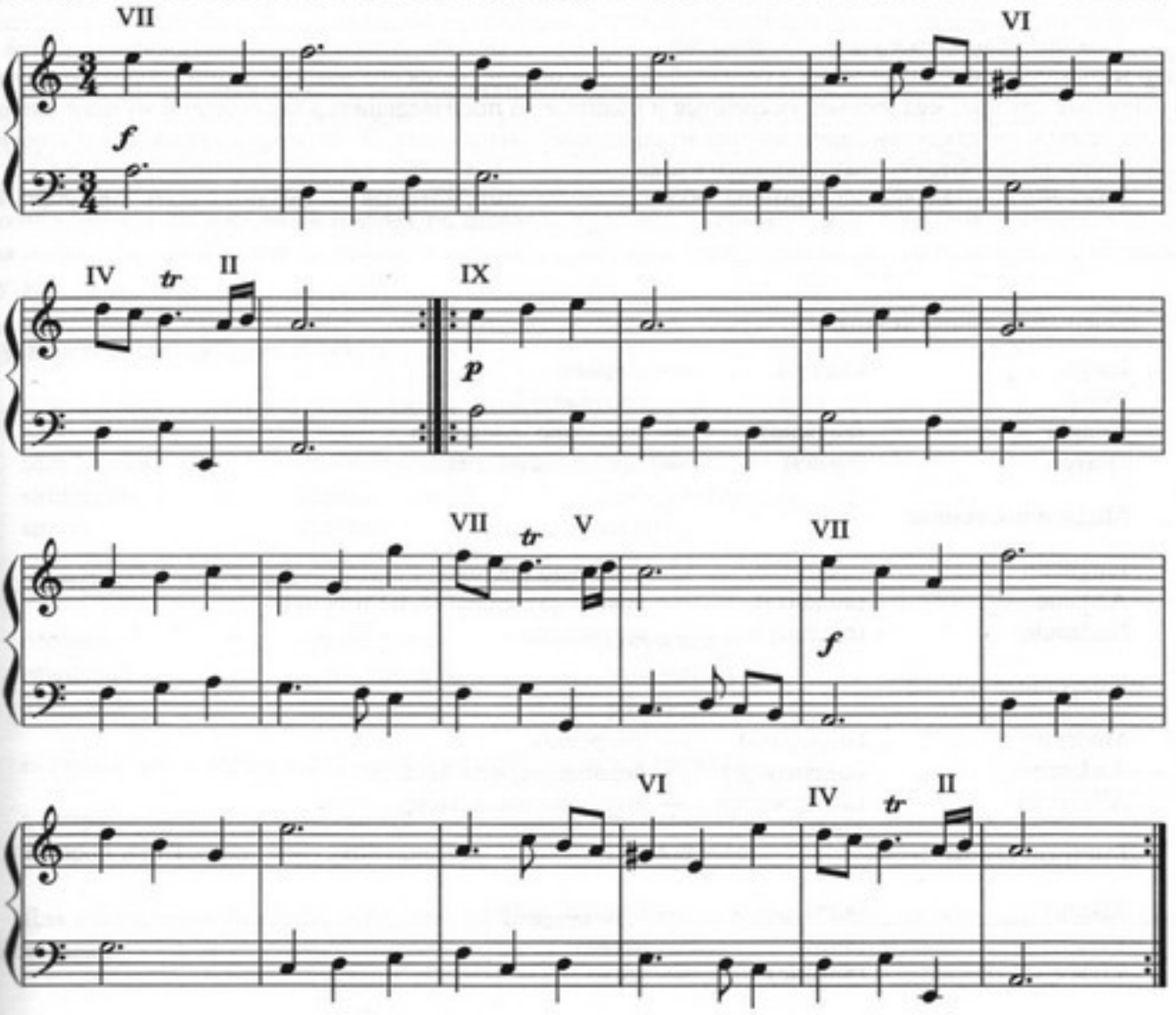


После того, как вы научитесь свободно исполнять каждый ритмический рисунок в отдельности, попробуйте объединить два разных рисунка в один двухтактовый и также добиваться ощущения раскованности при игре. Поэкспериментируйте с разными вариантами двухтактовых рисунков.

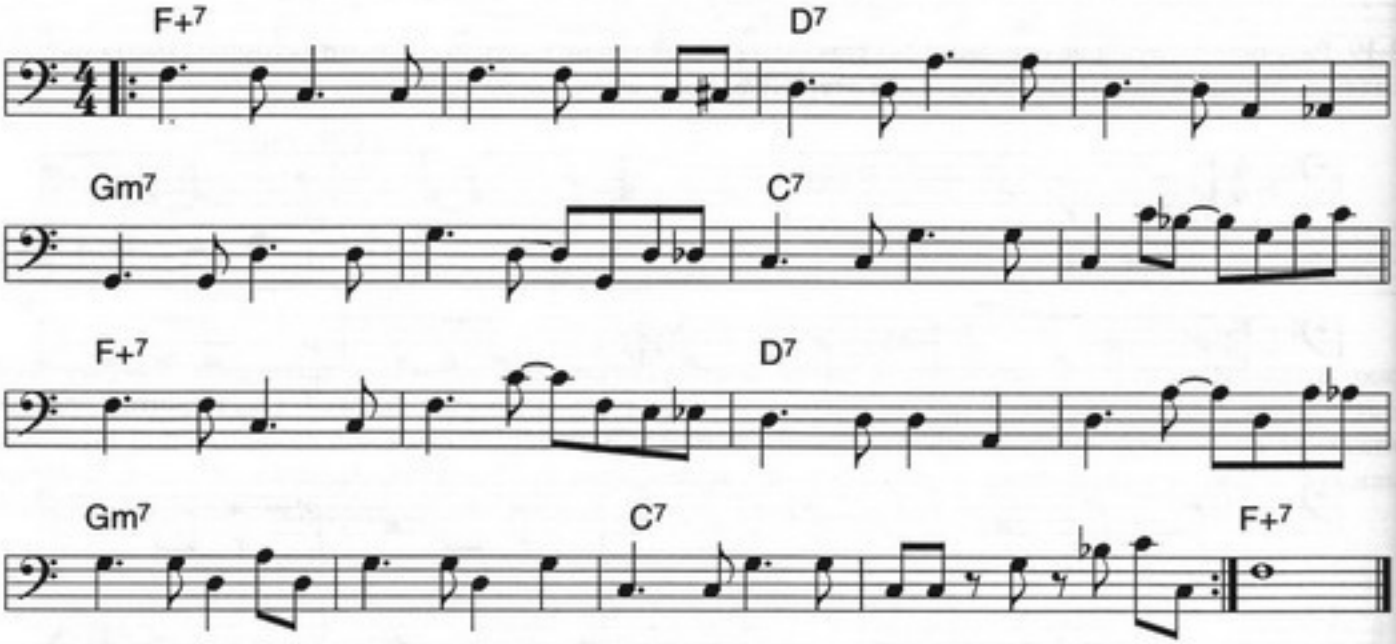
3-19. Разучите следующие основные двухтактовые ритмические рисунки басового аккомпанемента (рок-баллада, латино и др.). Использовать как открытые, так и закрытые позиции.



3-20. Менуэт. И. Кригер. Пьеса для 2-х бас-гитар. Верхний голос исполнять октавой ниже написанного.



3-21. Этюд-аккомпанемент в ритме рок-баллады. При выполнении этюда желательно проверять правильность ритма, играя с метрономом или ритм-блоком.



Темп.

Темпом называется скорость движения, точнее — частота пульсирования метрических долей. Характер музыкального произведения в большой степени определяется его темпом. Темпы подразделяются на три основные группы: медленные, умеренные и быстрые. В произведениях классической музыки для определения темпов по традиции применяются итальянские обозначения. В последнее время для обозначения темпа авторы пользуются словами родного языка.

Важнейшие итальянские термины, обозначающие темп, которые необходимо знать, приводятся ниже.

Очень медленные темпы:

Largo	(ларго)	— широко
Lento	(ленто)	— протяжно
Adagio	(адажио)	— медленно, спокойно
Grave	(гравэ)	— тяжеловесно, важно

Медленные темпы:

Larghetto	(ларгетто)	— довольно широко
Andante	(андантэ)	— довольно медленно, не торопясь
Sustenuto	(состэнуто)	— сдержанно

Умеренные темпы:

Moderato	(модерато)	— умеренно
Andantino	(андантино)	— подвижнее, чем Andante
Allegretto	(аллегретто)	— довольно оживлённо

Быстрые темпы:

Allegro	(аллегро)	— быстро, скоро
Vivo	(виво)	— живо
Vivace	(виваче)	— живо

Очень быстрые темпы:

Presto	(прэсто)	— очень быстро
Prestissimo	(прэстиссимо)	— предельно быстро.

В англоязычной литературе можно встретить следующие обозначения темпа:

Slow	медленно
Medium	умеренно
Medium Swing	умеренно, в темпе свинга
Medium Fast	умеренно быстро
Fast	быстро
Waltz Time	в темпе вальса
Jazz Waltz	джаз-вальс.

Многие из обозначений темпа, кроме скорости движения, в некоторой мере определяют и общий характер исполнения. Но и то, и другое определяется приблизительно и зависит от содержания каждого отдельного произведения и его толкования исполнителем.

Точное обозначение темпа возможно с помощью **метронома**. Широко распространённые ранее механические метрономы постепенно вытесняются более точными и надёжными электронными метрономами, ритм-машинами (ритм-блоками) и электронными ударными инструментами. Некоторые электронные клавишные инструменты имеют встроенный ритм-блок, в котором можно задать наиболее характерные варианты исполнения традиционных, латиноамериканских, а также современных комбинированных ритмов в удобном для себя темпе. Такие ритм-блоки можно использовать как своего рода тренажёры, занятия с которыми могут весьма близко имитировать игру в "живом" ансамбле. Однако, к таким занятиям, также как и к репетициям в ансамбле, надо тщательно готовиться, тогда они будут приносить пользу и удовлетворение.

Цифры на шкале обычного метронома показывают количество ударов в минуту, и имеют диапазон от 40 до 200. Медленным темпам условно соответствует часть диапазона от 40 до 120 ударов в минуту, умеренным — от 120 до 160, быстрым — от 160 до 200 и выше. Обычно удару метронома соответствует основная доля такта, чаще всего четверть. Если композитору важно, чтобы произведение исполнялось в строго заданном темпе, в начале пьесы выписывается нота, длительностью в основную счётную единицу, и её протяжённость во времени в цифрах по шкале метронома, например: ♩ = 100. Это означает, что пульсация основных долей в произведении (в данном случае четвертей) происходит со скоростью 100 ударов в минуту.

Для большей выразительности при исполнении музыкального произведения применяются постепенные ускорения или замедления темпа.

Постепенное ускорение обозначается словами:

accellerando	(аччелерандо)	— ускоряя
stringendo	(стринджендо)	— ускоряя, торопясь
stretto	(стретто)	— сжато

Постепенное замедление обозначается словами:

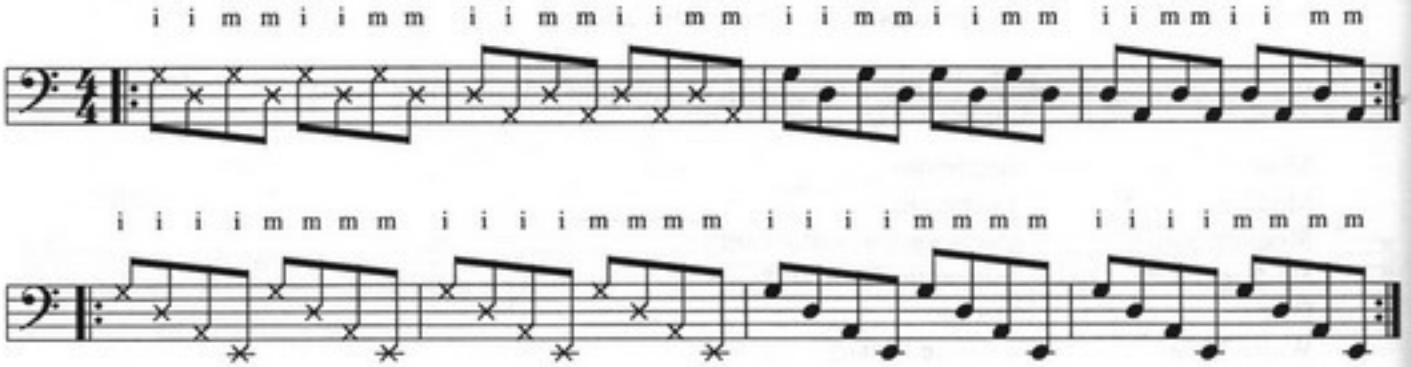
ritenuto	(ритенуто)	— сдерживая
ritardando	(ритардандо)	— запаздывая
allargando	(алларгандо)	— расширяя

Возвращение к первоначальному темпу обозначается словами:

a tempo	(а тэмпо)	— в темпе
Tempo I или Tempo	(тэмпо примо)	— первый темп

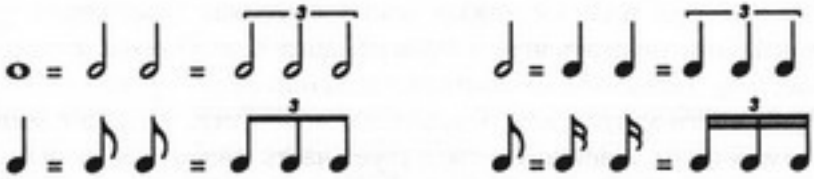
Для нахождения значений терминов, не вошедших в этот перечень, следует обращаться к музыкальным словарям.

3-21а. В этом упражнении применён **рэйк** — технический приём, заключающийся в скольжении по струнам одним пальцем правой руки (rake — сгребать, *англ.*).



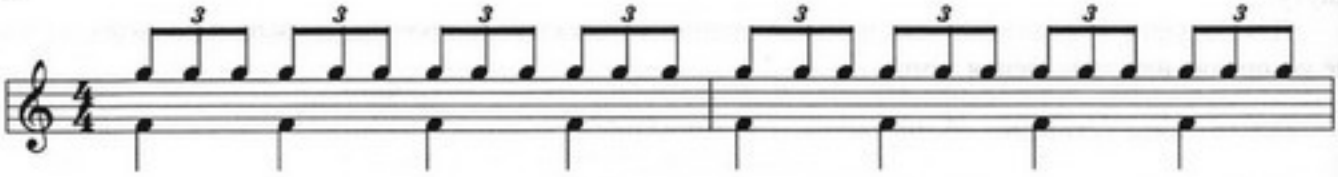
Триоли.

До сих пор нам встречались ноты только основной длительности, т.е. чётного деления — целые, половинные, четвертные, восьмые и т.д. Кроме них существует особые виды ритмического деления, которые образуются от дробления основных длительностей на любое количество равных частей. Наиболее распространенная среди них — ритмическая группа, которая образуется от деления основной длительности на три равные части и называемая **триолью**. Триоль обозначается цифрой *3* и горизонтальной скобкой, объединяющей группу нот, составляющих триоль



Исполнение ритмических фраз, в которых наряду с основными длительностями присутствуют триоли, требует хорошей тренировки и опыта. Сначала освойте триольный ритм, отстукивая, например, носком ноги основные метрические доли — четверти, а рукой — триольные восьмые:

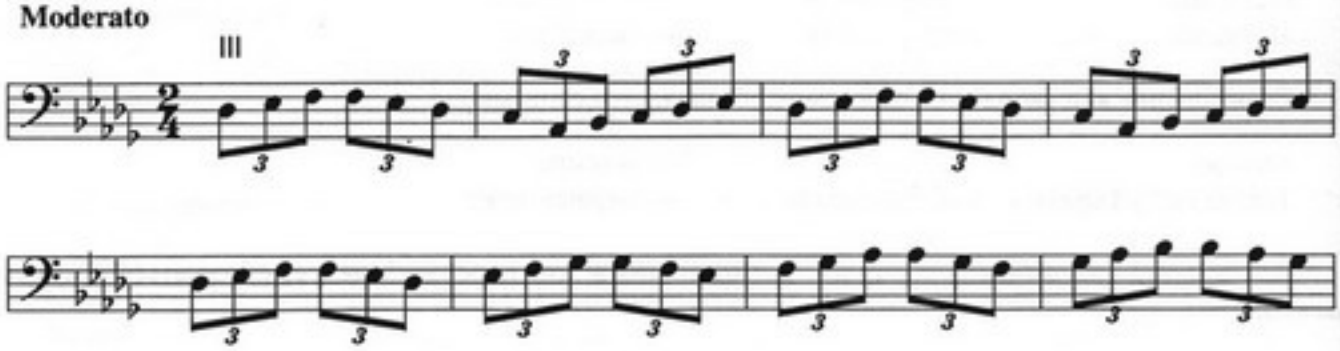
3-22.

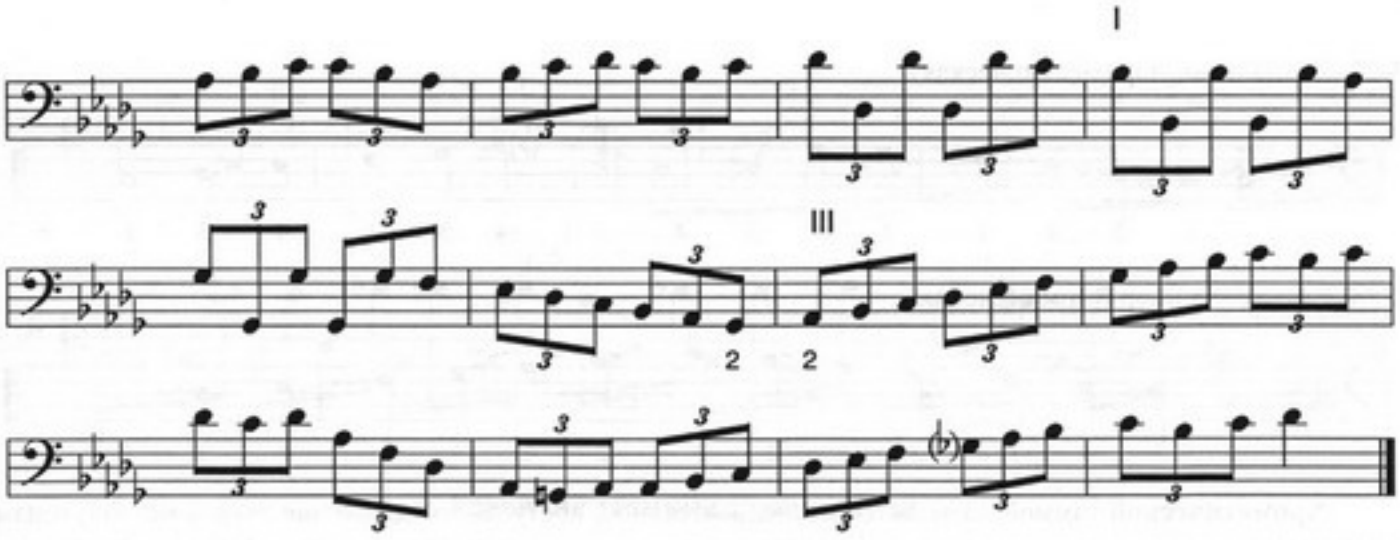


Хорошей тренировкой для развития координации движений является исполнение этого упражнения обоими руками. Сначала пусть левая рука отстукивает четверти, а правая — триоли, затем наоборот, триоли исполняются левой рукой, а четверти — правой.

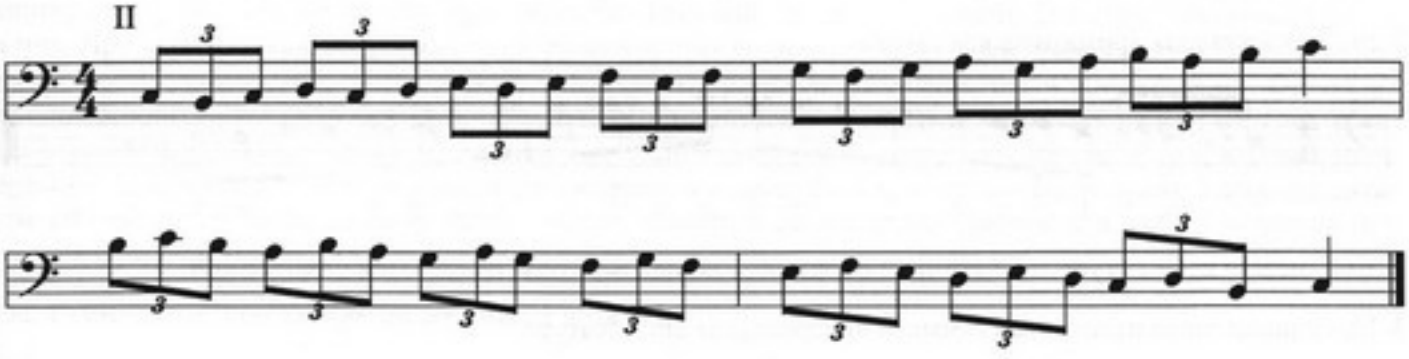
Если это упражнение не вызывает у вас трудностей, приступайте к следующим.

3-23. Этюд. Э. Шторх.

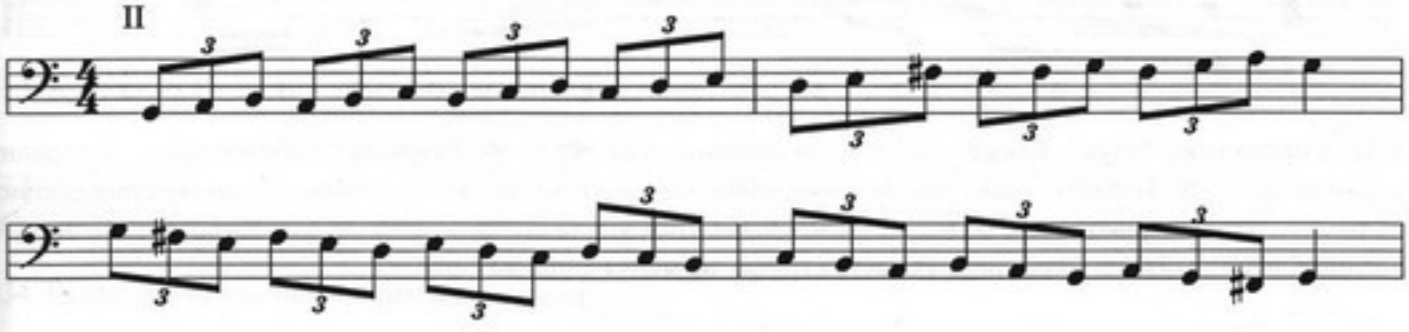




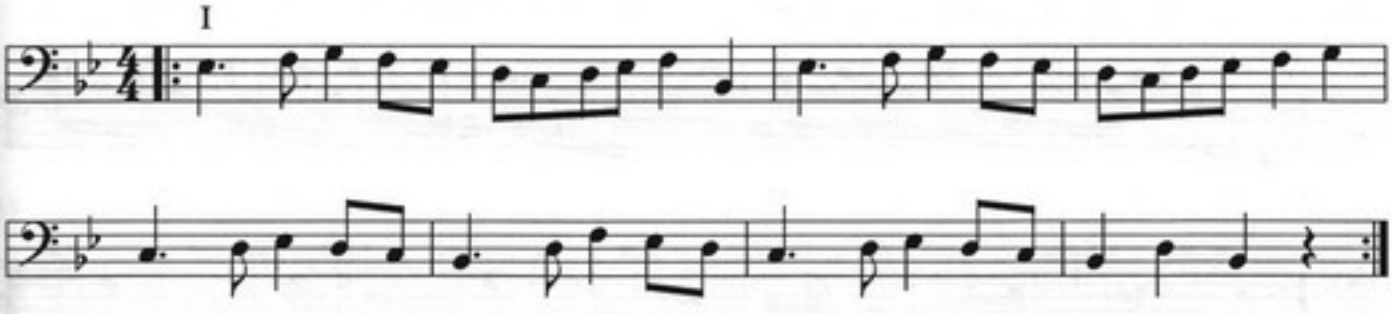
3-24. Упр. 3-24, 3-25 играть в закрытой позиции (без открытых струн).



3-25.

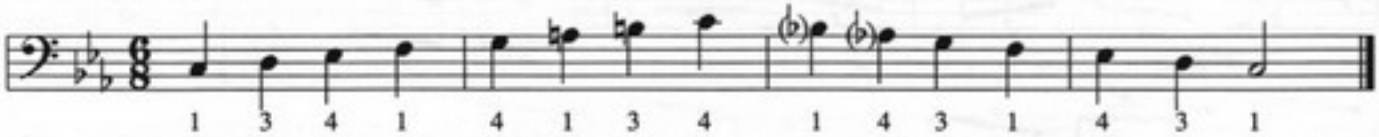


3-26. Светит месяц. Русская народная песня.

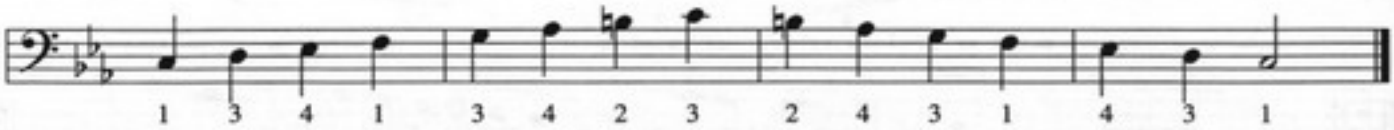


Ниже даны варианты универсальных аппликатур однооктавных минорных гамм.

3-27. Гамма до-минор (мелодическая).

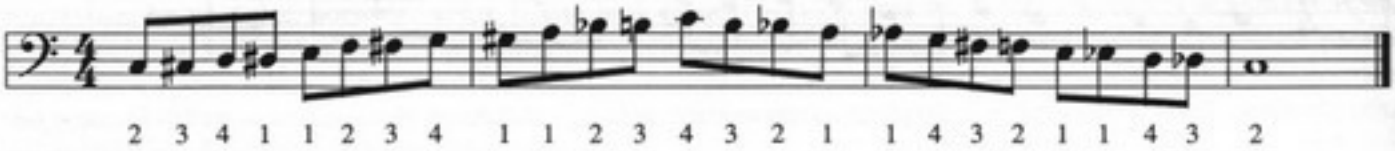


3-28. Гамма до-минор (гармоническая).



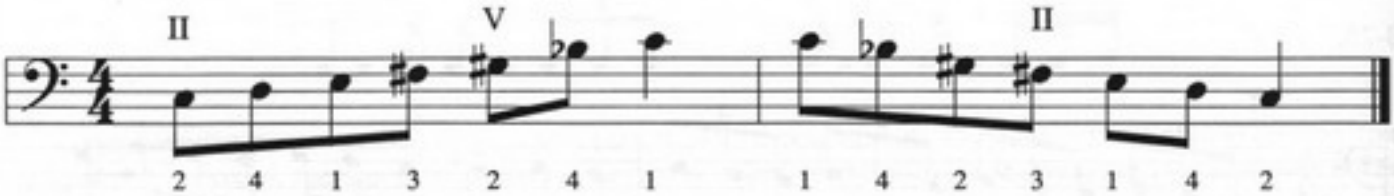
Хроматической гаммой называется последовательное, поступенное движение звуков по полутонам. Хроматическая гамма не образует самостоятельного лада и является усложнённым видом мажора или минора, и строится посредством заполнения больших секунд в их звукорядах повышенными или пониженными ступенями.

3-29. Однооктавная хроматическая гамма.



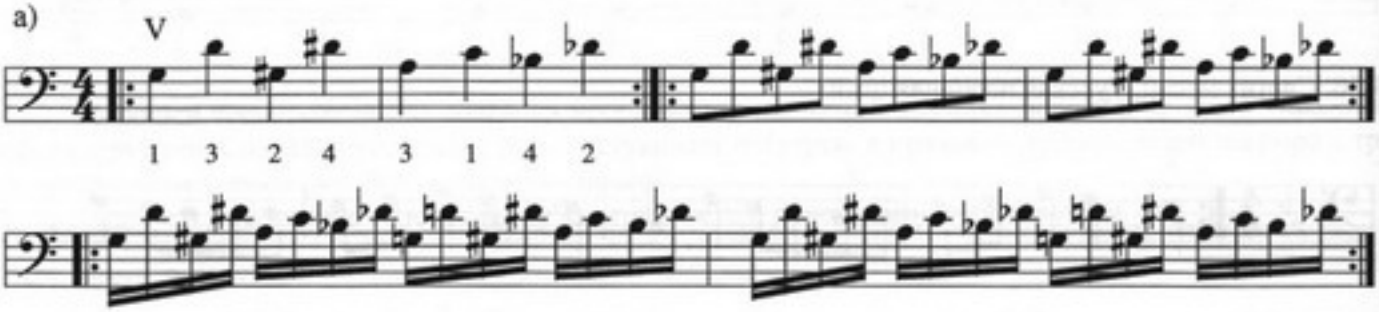
Гамма, между всеми ступенями которой образуется по целому тону, называется **целотонной.**

3-30. Однооктавная целотонная гамма. Универсальная аппликатура.

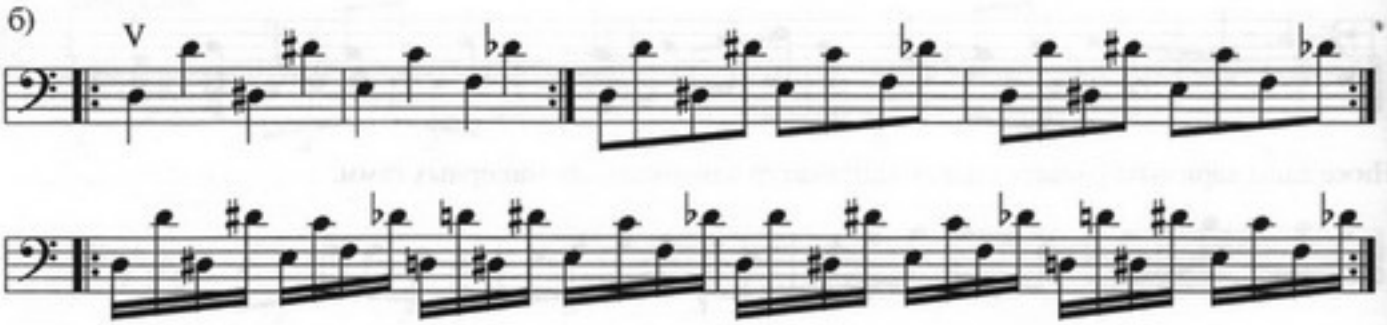


3-31. Упражнение "паук". Имеет три степени сложности а), б) и в). Разучите наиболее простой вариант упражнения — а). Играйте в доступном темпе, соблюдая легато и следя за ритмичностью и чёткостью исполнения. Затем переходите к более сложным вариантам упражнения — б) и в). Разучив упражнение в V позиции, исполняйте его в различных частях грифа, не меняя аппликатуры.

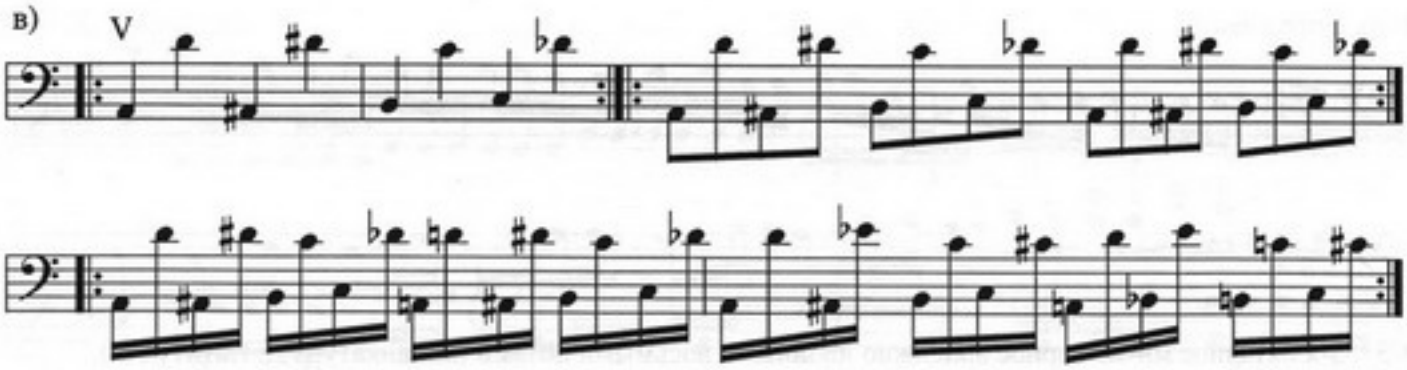
а)



б)



в)



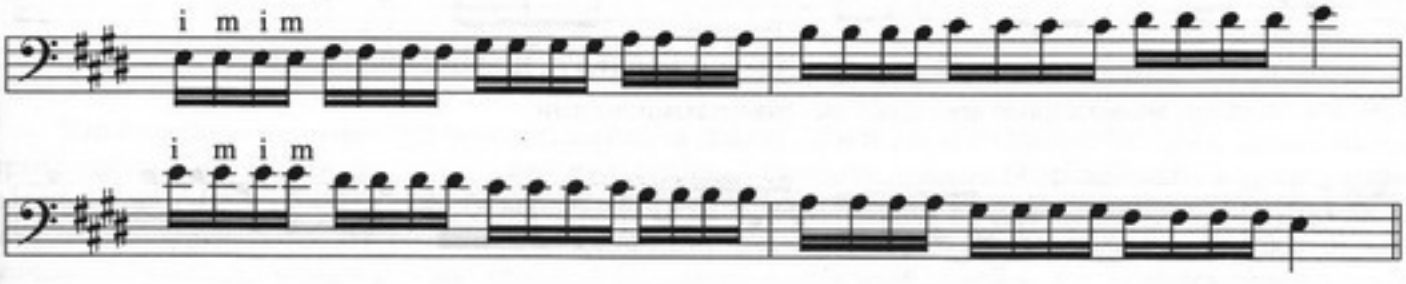
Развитие техники правой руки.

Как уже отмечалось, при игре щипком, большинство исполнителей (среди них такие известные как, например, Джон Патитуччи и Жако Пасториус) пользуются двумя пальцами — указательным и средним. В некоторых случаях весьма удобно применять безымянный палец, но мы не будем сейчас останавливаться на них. При игре следующих упражнений, развивающих подвижность пальцев правой руки, следите, чтобы длительность, громкость и тембр звуков, извлекаемых разными пальцами, были одинаковыми. Одним из приёмов аппликатуры правой руки, помогающим организовать и систематизировать работу пальцев является строгое чередование пальцев при игре равнодлительных нот. При этом следите за тем, чтобы щипок первым пальцем приходился на начало упражнения, а в дальнейшем — на сильную долю. Такая аппликатура способствует более чёткому исполнению некоторых ритмических рисунков в аккомпанементе и в сольных фрагментах.

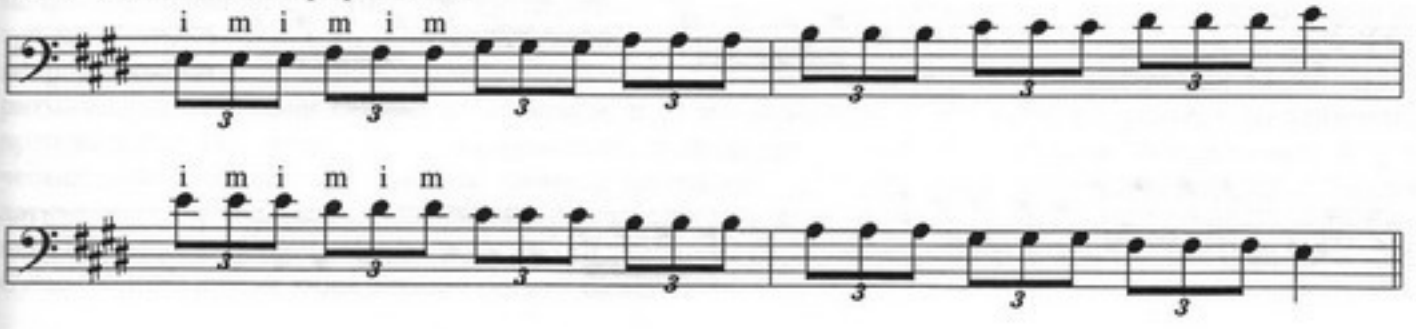
3-32. Гамма ми-мажор двойными восьмыми нотами.

3-33. Арпеджио ми-мажор двойными восьмыми нотами.

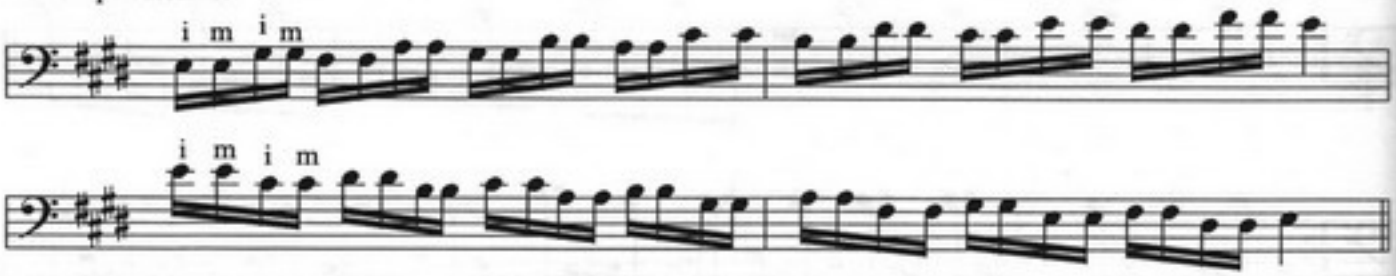
3-34. Гамма ми-мажор шестнадцатыми нотами.



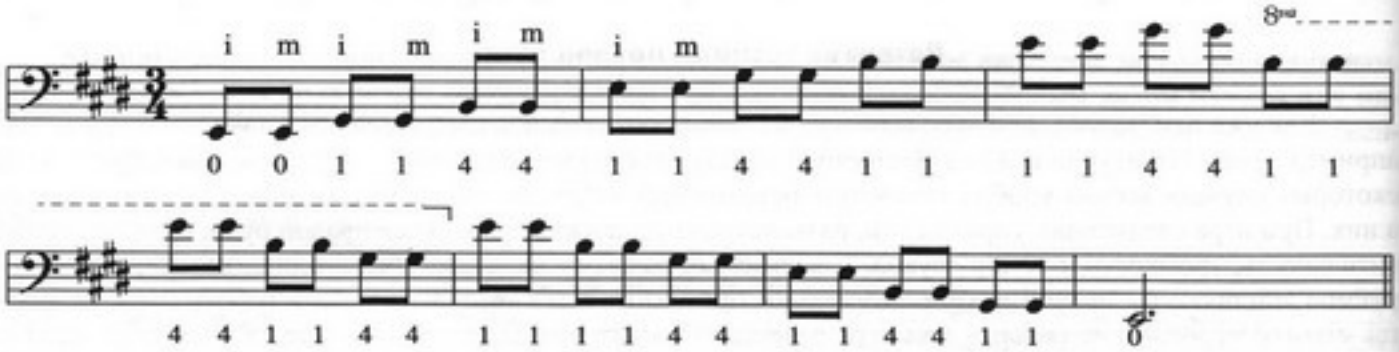
3-35. Гамма ми мажор триолями.



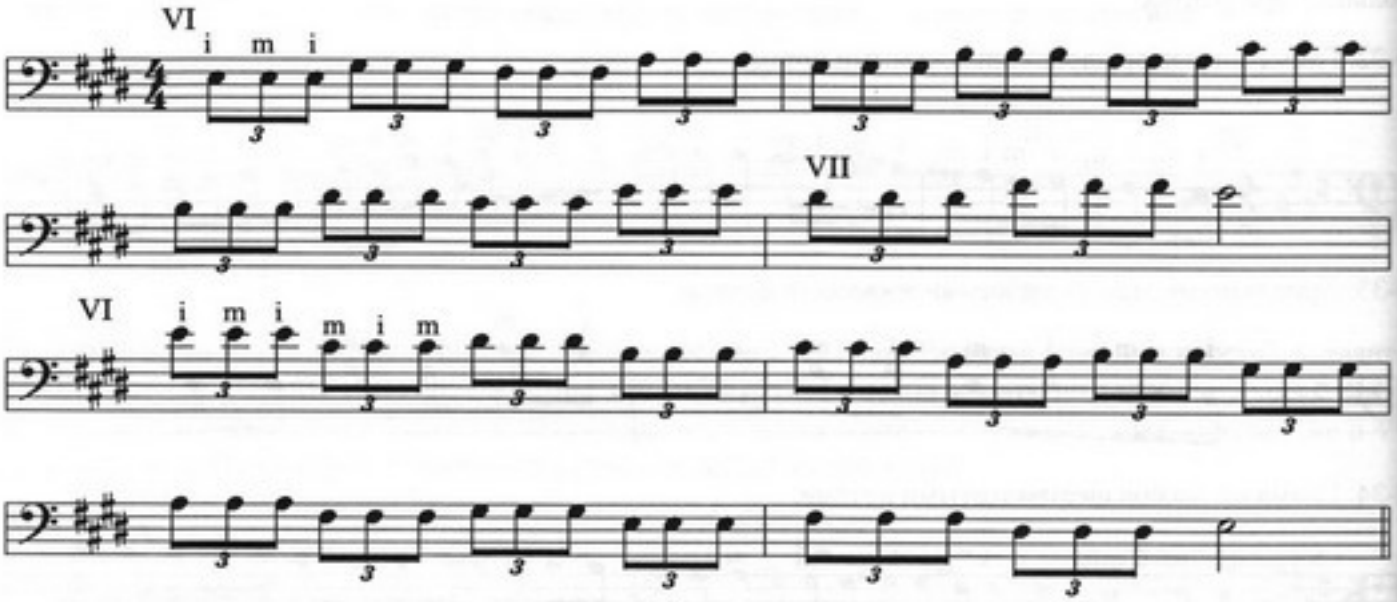
3-36. Упражнение.



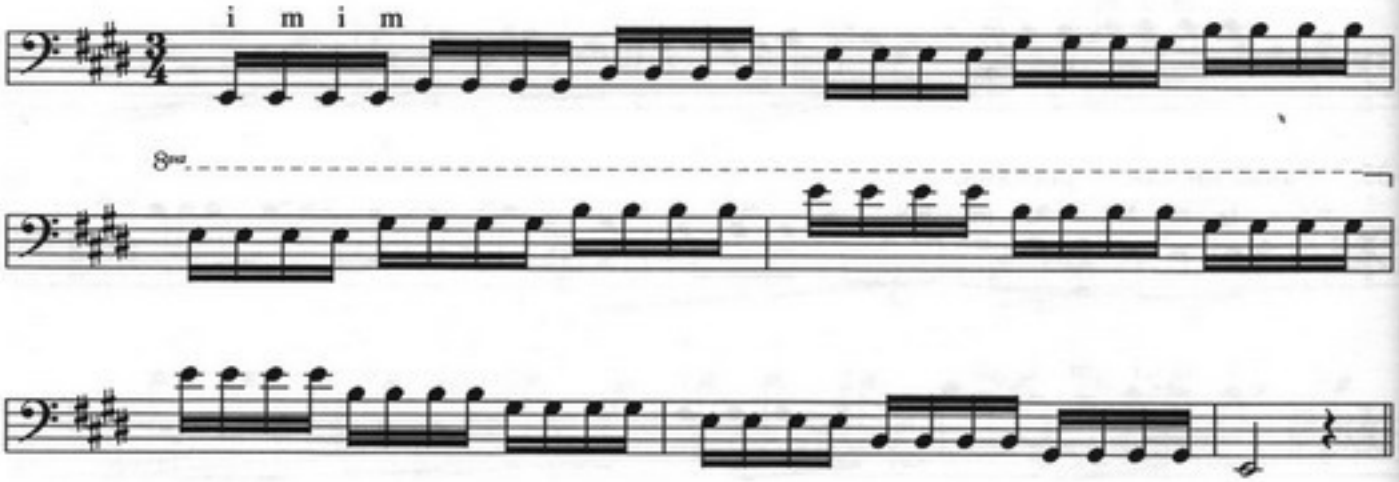
3-37. 3-х октавное ми-мажорное арпеджио двойными восьмыми нотами (аппликатура Д. Патитуччи).



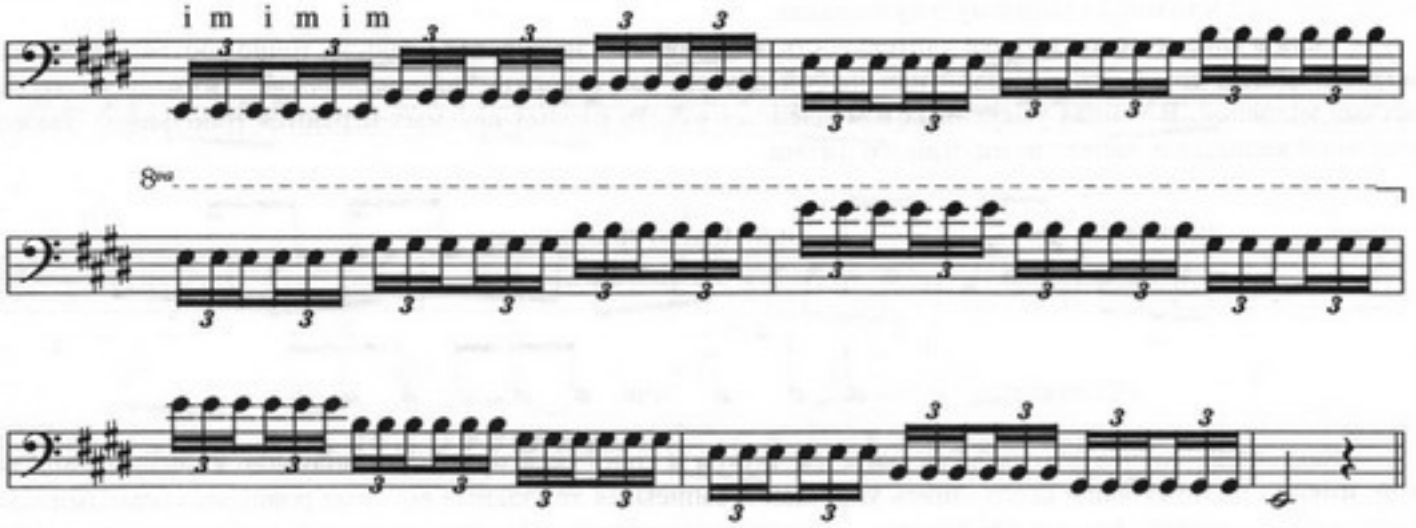
3-38. Упражнение.



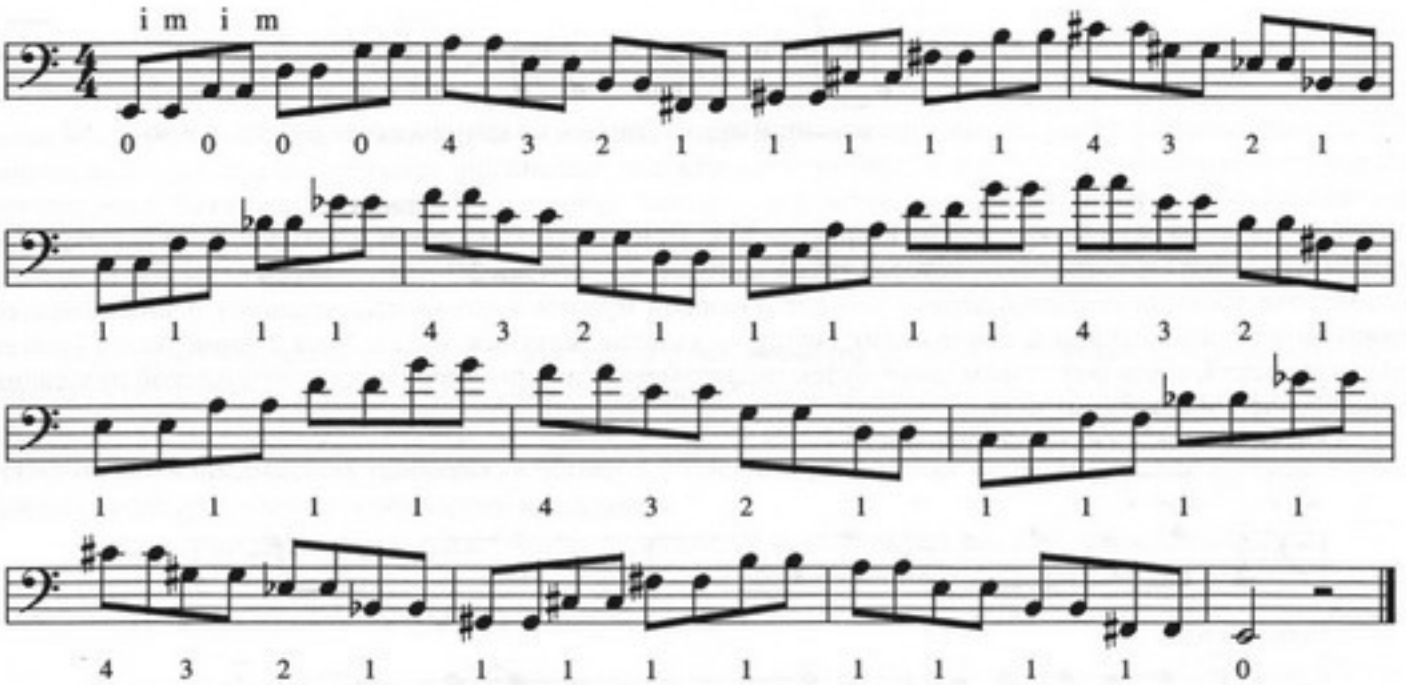
3-39. 3-х октавное ми-мажорное арпеджио шестнадцатыми нотами.



3-40. Упражнение.



3-41. Межструнные переходы.

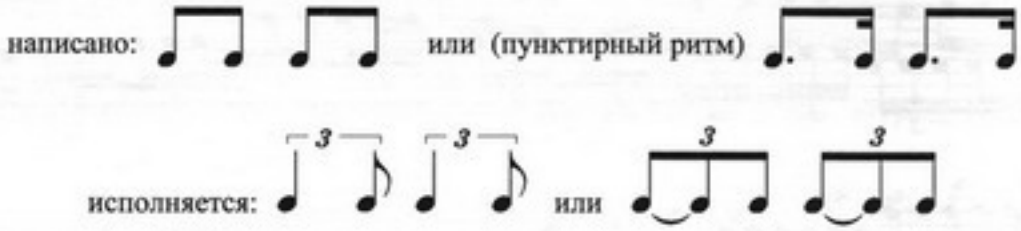


Триольная и дуольная ритмические пульсации.

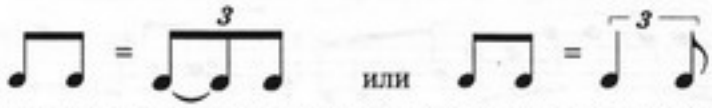
Особо важное значение при исполнении блюза, джаза, буги и рок-н-ролла в небыстрых темпах имеют триоли восьмыми нотами или **триольная пульсация**. Триольная пульсация представляет собой деление основных метрических долей (как правило, это четверти) на три более мелкие доли (триольные восьмые), которые подчёркиваются как ритмом аккомпанемента пьесы, так и ритмом мелодии. Рисунок общей ритмической пульсации можно условно сравнить со шкалой на обычной линейке, т.е. имеются сильные доли (аналогично длинным штрихам на линейке, отмечающим сантиметры), слабые доли (штрихи покороче, отмечающие половины сантиметра) и более мелкие, делящие каждую сильную и слабую метрические доли на три (при триольной пульсации) равные части (на линейке им соответствуют деления, отмечающие миллиметры). В отличие от линейки, где шкала служит для разметки пространства и всегда постоянна, шкала ритмической пульсации связана со временем, и её масштаб зависит от темпа и характера исполняемого произведения. Так, кроме триольной пульсации, существует дуольная, в которой на фоне основных метрических долей ощущается пульсация ровными восьмыми, как, например, в боссанове и некоторых других латиноамериканских ритмах. Иногда, чтобы подчеркнуть эту пульсацию, ставят размер произведения равным 8/8. Можно встретить размер 16/16, что указывает на пульсацию в пьесе в ритме шестнадцатых нот. Существуют и другие виды ритмических пульсаций.

Для правильного исполнения ритмических рисунков, основанных на триолях, сначала следует настроиться на постоянную триольную пульсацию.

Если в классической музыке длительность исполняемых звуков, как правило, точно соответствуют их нотной записи, то запись джазовой или любой другой, как говорят, *"засвингованной"* музыки является весьма условной. В темпах умеренных и медленных вместо ровных восьмых играются триольные. Также условной является и запись **пунктирного ритма**.

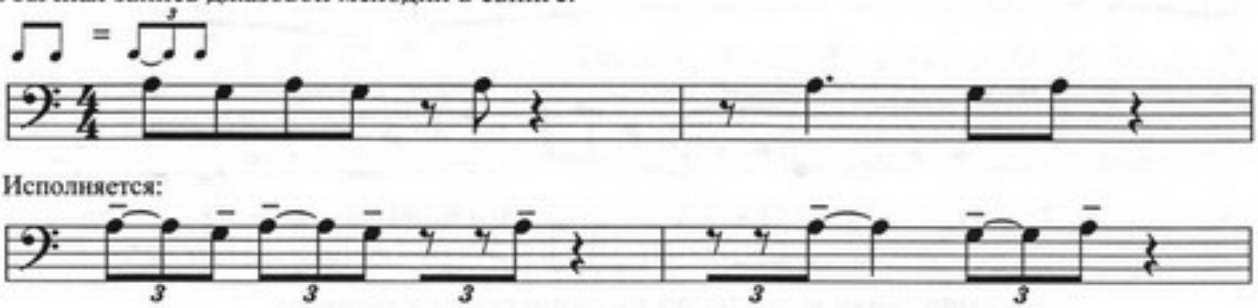


Как видно, точная запись длительностей звуков в триольной пульсации получается очень громоздкой, именно поэтому чаще всего запись упрощают, записывая триольные восьмые ровными восьмыми нотами, либо — в очень медленных темпах — пунктирным ритмом. Иногда, чтобы избежать неясности, в начале нотного текста помещается указание на то, что восьмые ноты следует исполнять исходя из триольной пульсации. В этом случае ставят следующие обозначения:

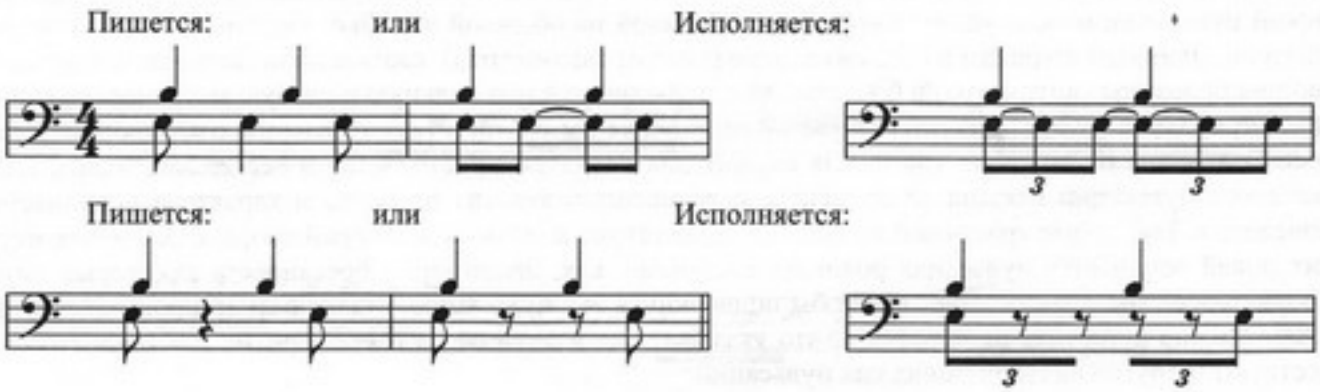


Такая запись означает, что каждая пара восьмых, приходящаяся на метрическую долю — четверть, и записанная равнодлительными нотами, в действительности при исполнении имеет неодинаковое соотношение длительностей, а именно: на первую восьмую, совпадающую с наступлением метрической доли, приходится 2/3 длительности четверти, а на вторую — 1/3. При отсутствии первой восьмой вместо неё ставится равная ей по длительности пауза, которая также занимает по времени 2/3 длительности четверти. Подобное исполнение восьмых особенно характерно для джазовой музыки и его иногда называют исполнением **со свингом** или исполнением **в стиле свинг** (swing — качание, качаться, *англ.*). Хотя термин "свинг" имеет много значений, здесь под словом свинг будем подразумевать именно триольность ритмической пульсации при исполнении некоторых пьес.

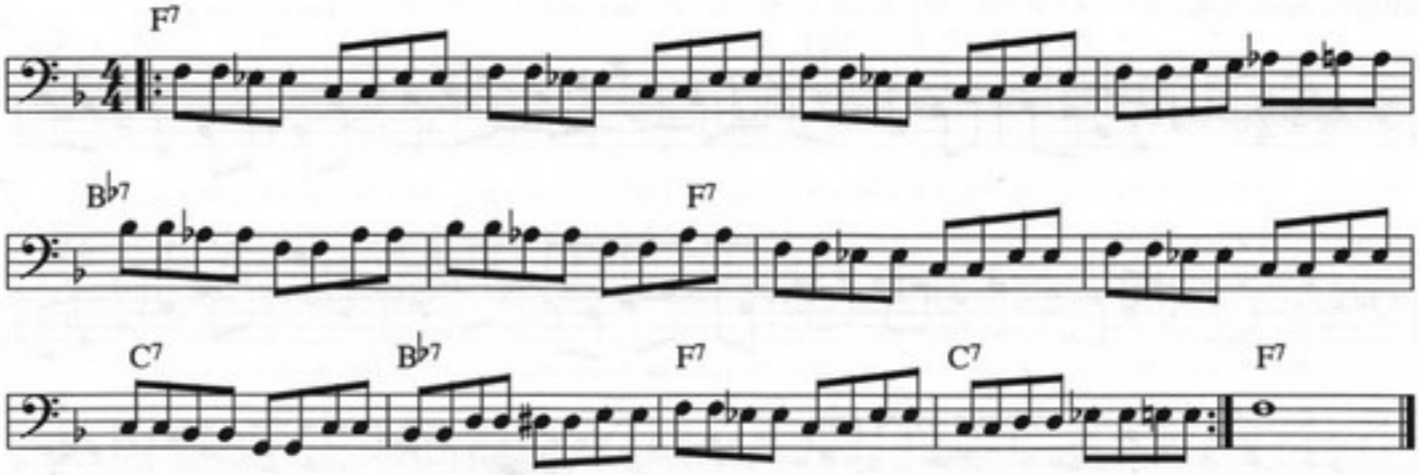
Обычная запись джазовой мелодии в свинге:



Чёрточки над нотами означают подчеркнутое их исполнение и носят название **марка́то.** Четвертные ноты и паузы, начало которых совпадает с основными метрическими долями, исполняются в полном соответствии с записью. Примеры исполнения некоторых других вариантов записи показаны ниже (четверти сверху соответствуют основным метрическим долям):



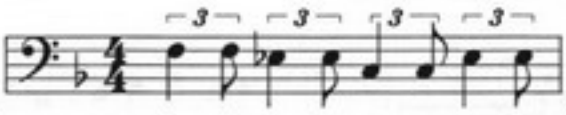
3-42. Буги-вуги. Играть в дуольной и триольной пульсациях.



Буги-вуги (иногда сокращённо называют "буги") исполняют в дуольной (=) и триольной (=) пульсациях. Исполнение ровными восьмыми предпочтительнее в быстрых темпах, а триольными — в средних и медленных.

Возможны и другие варианты записи основного ритмического рисунка этого буги:

и т.д. или


и т.д.

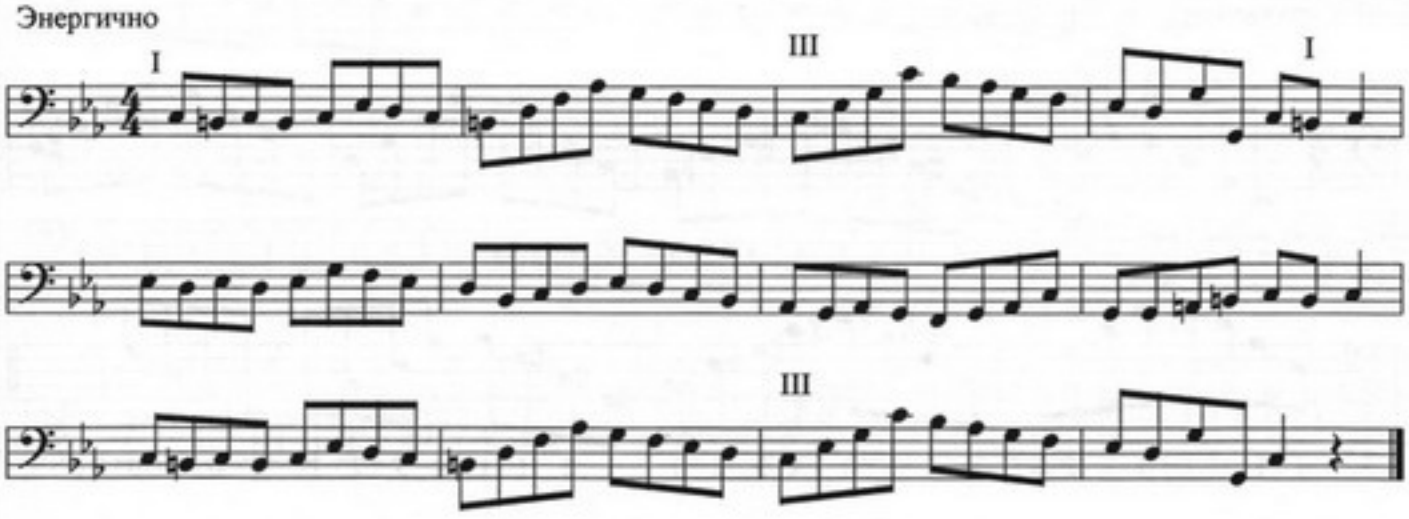
Последний вариант встречается значительно реже, несмотря на то, что он является наиболее точной записью длительностей звуков в триольной пульсации. В очень медленных темпах для записи трёхдольной пульсации часто используют размер 12/8. В этом случае основной метрической долей будет являться не четверть, как в предыдущих примерах, а четверть с точкой. Трёхдольная же пульсация отображается в такой записи не триольными, а обычными восьмыми.

Следующие упражнения и этюды попробуйте исполнить в двух ритмических вариантах:

1) в дуольной (=) и

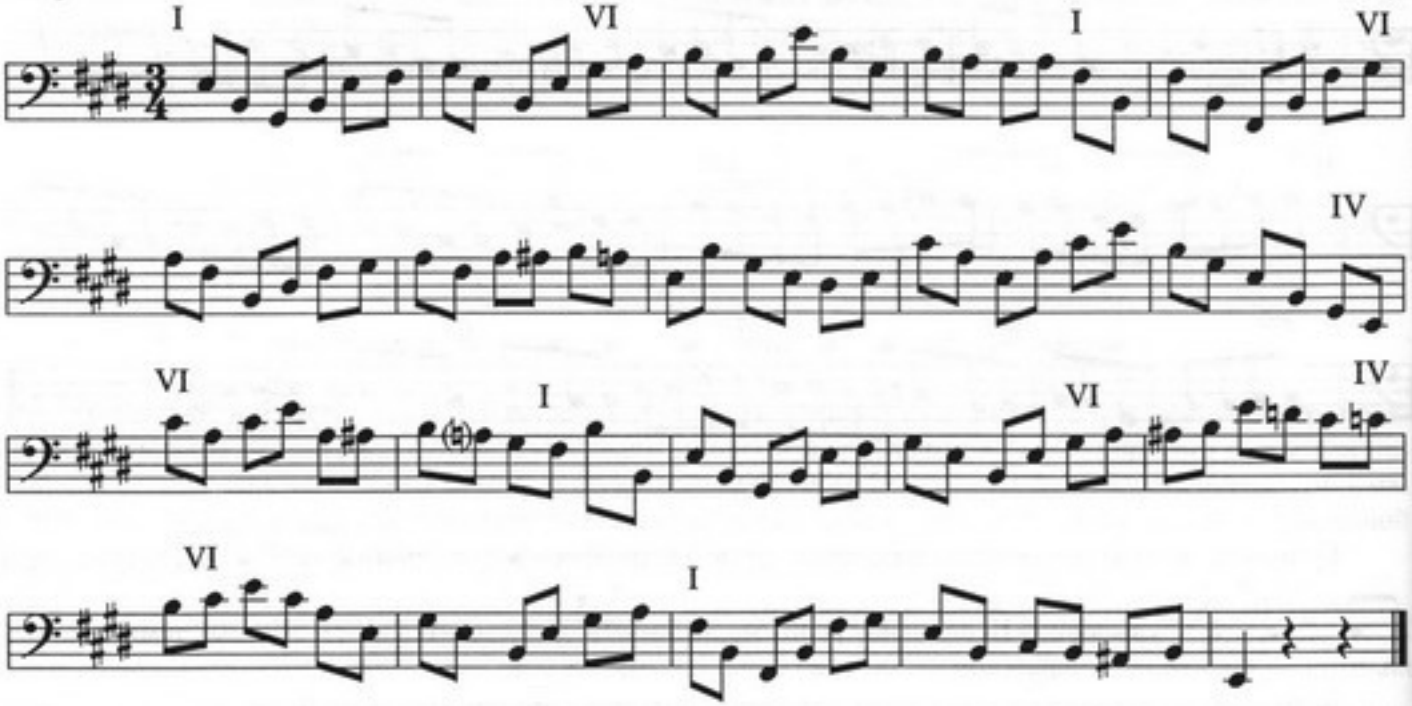
2) в триольной (=) пульсациях.

3-43. А. Милушкин. Этюд.



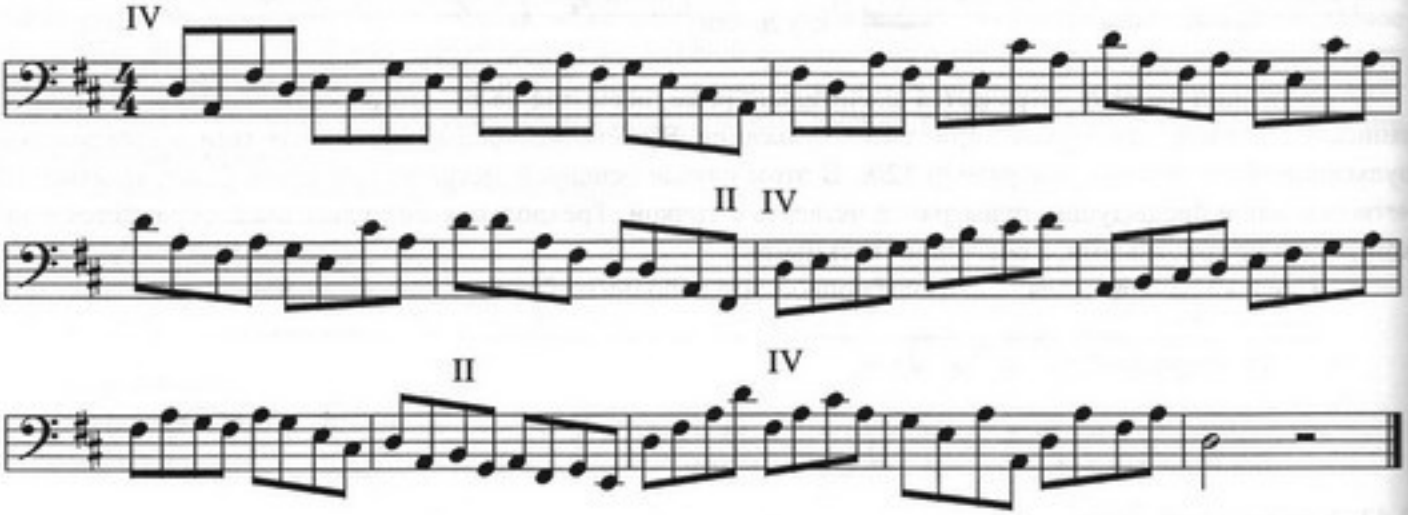
3-44. Я. Кмент. Этюд.

Allegro moderato

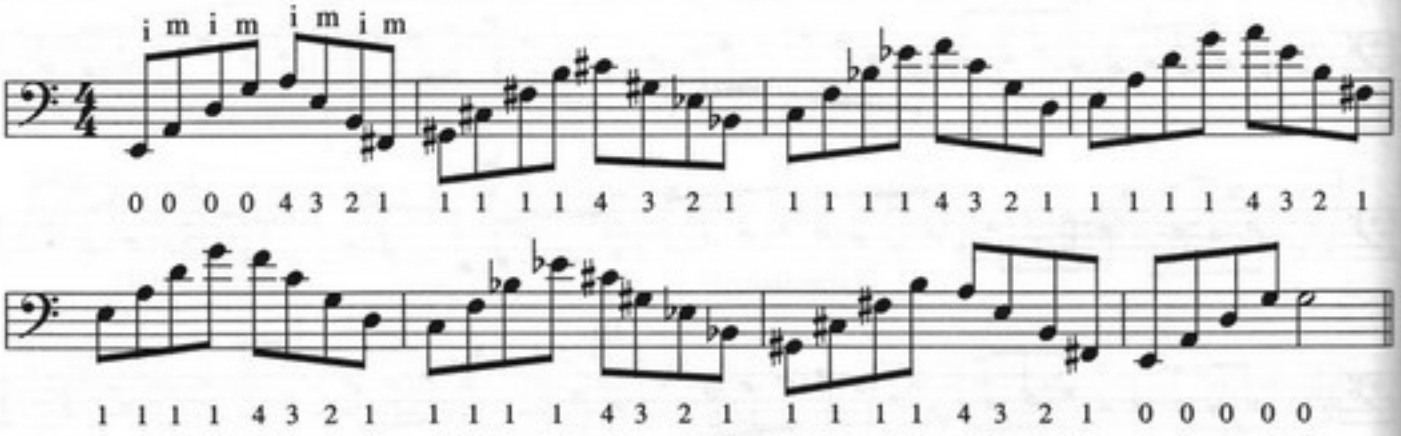


3-45. И Стучевский. Этюд.

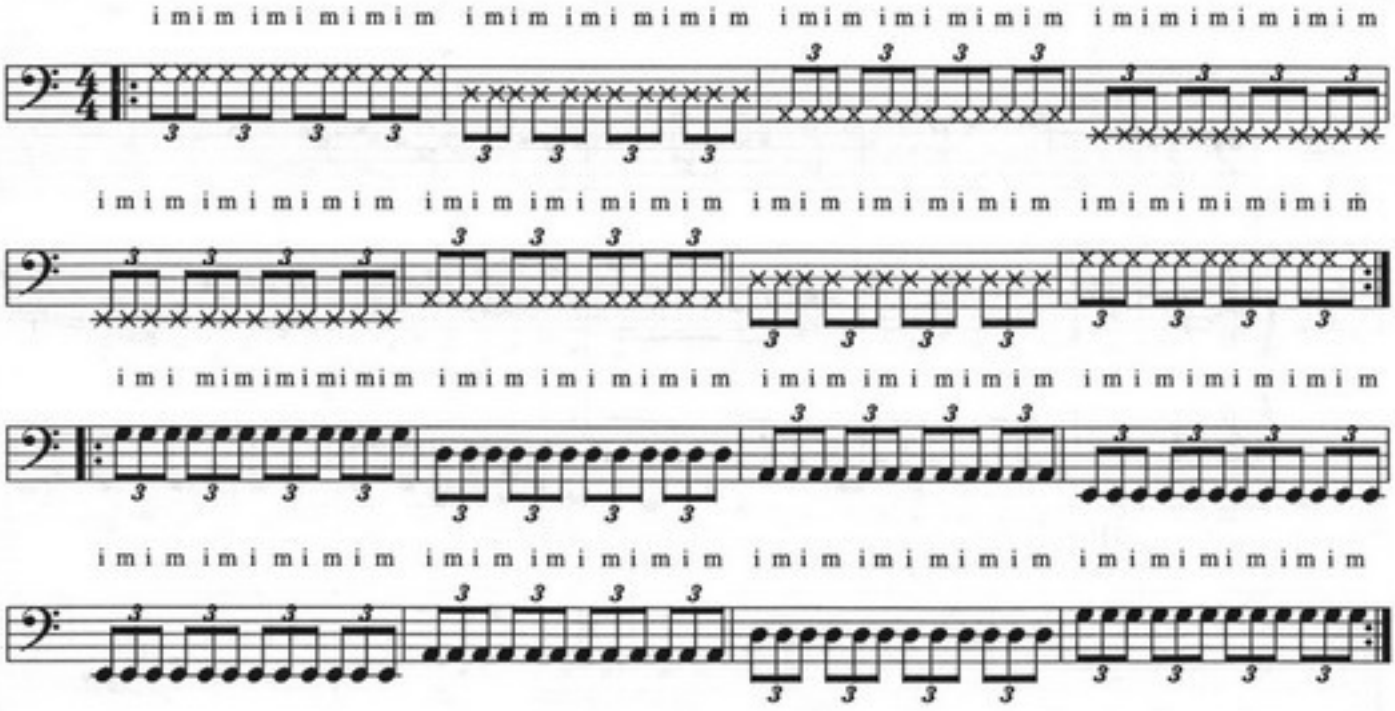
Широко



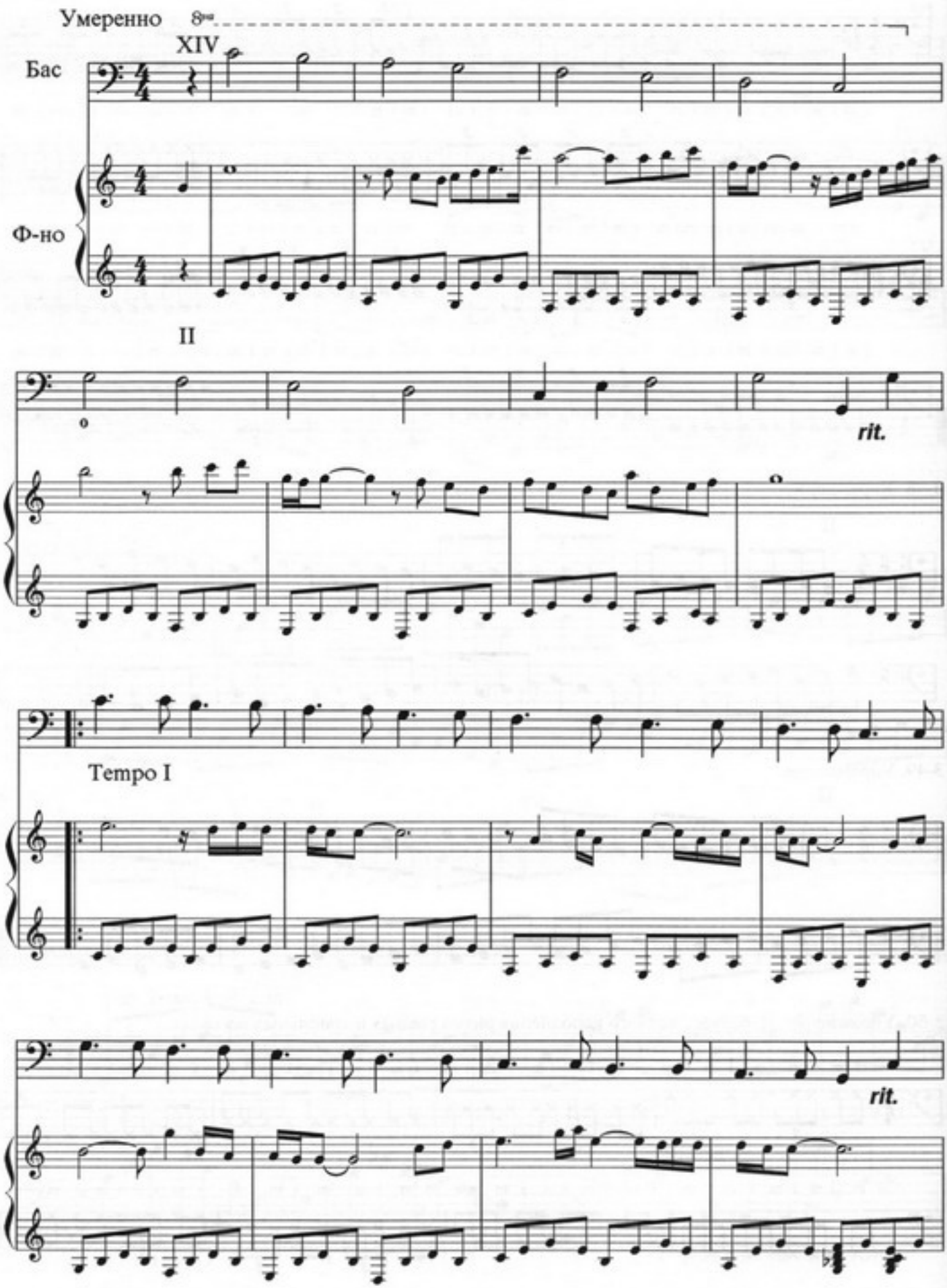
3-46. Упражнение.

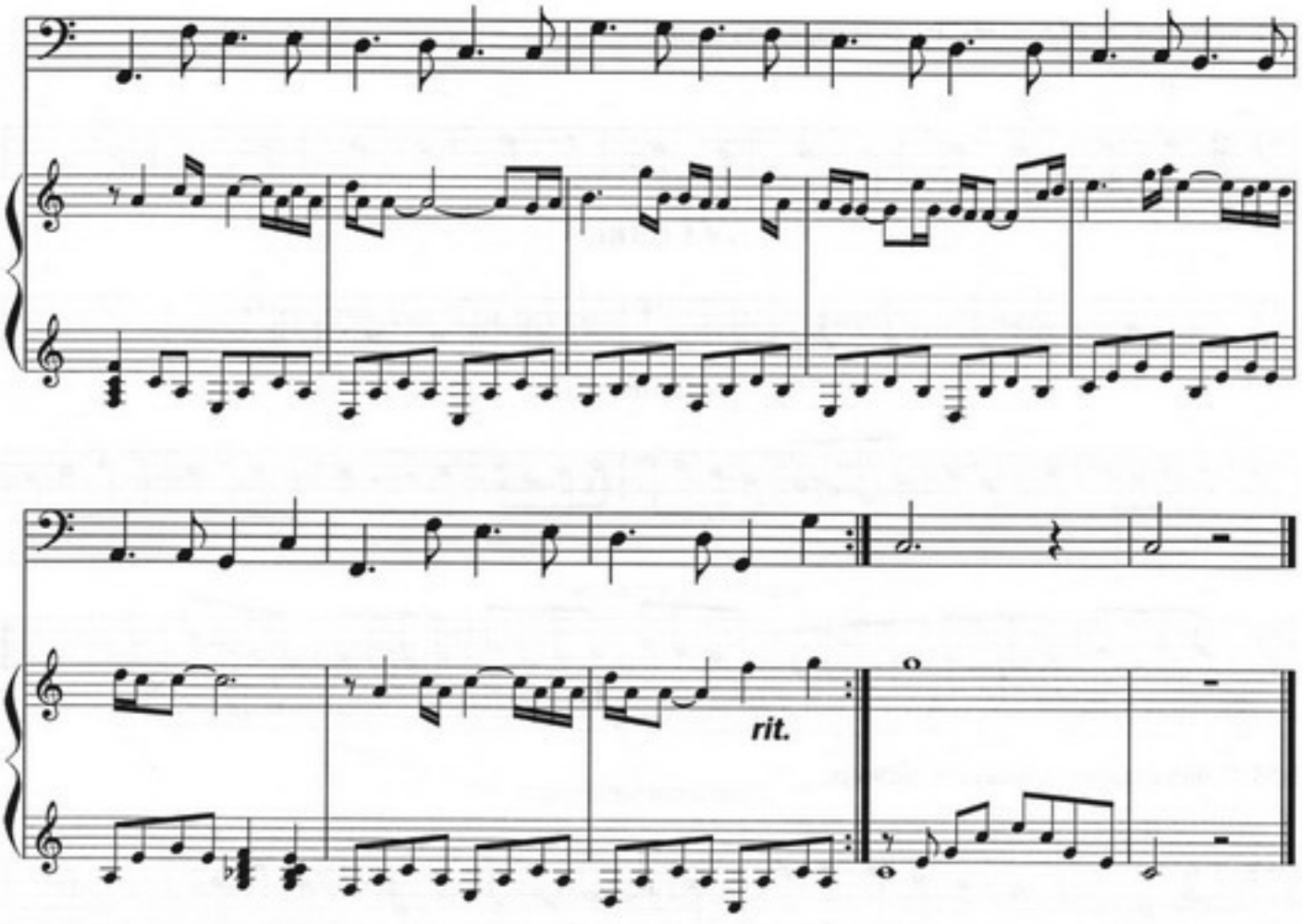


3-47. Упражнение. Триоли в правой руке.

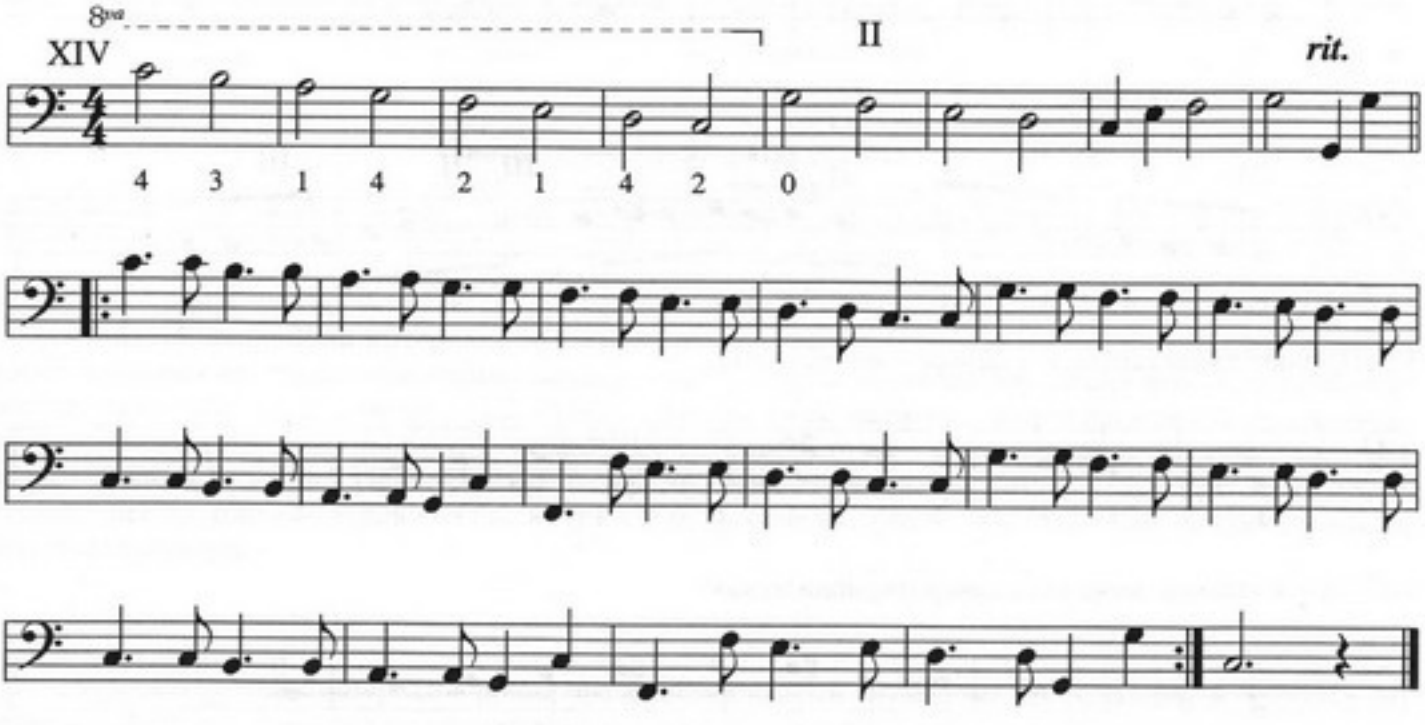

i m i m i m

3-51. Фрагмент пьесы «A Whiter Shade Of Pale», группа «Procol Harum». Обратите внимание на плавность басовой линии.

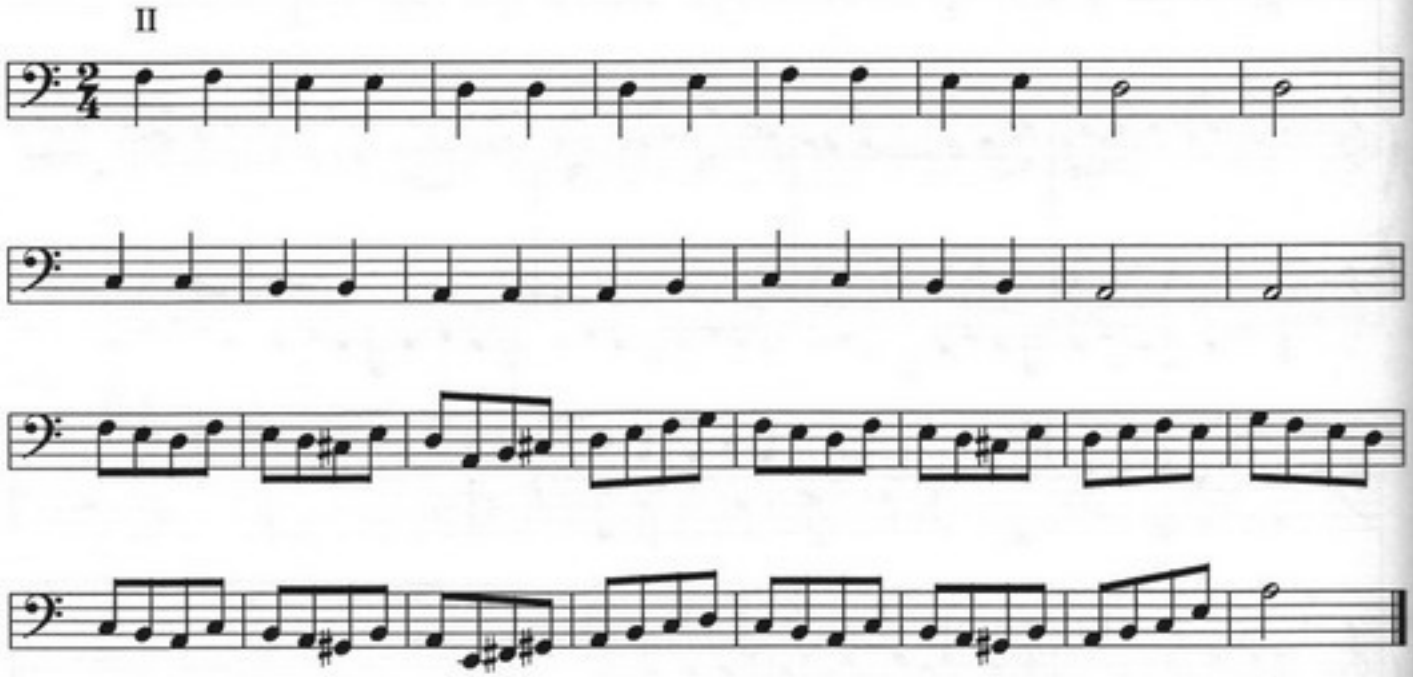




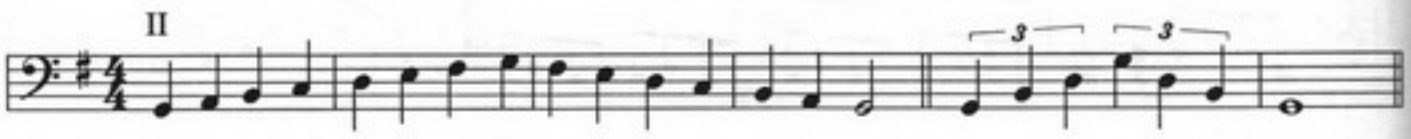
Партия бас-гитары, выписанная отдельно.



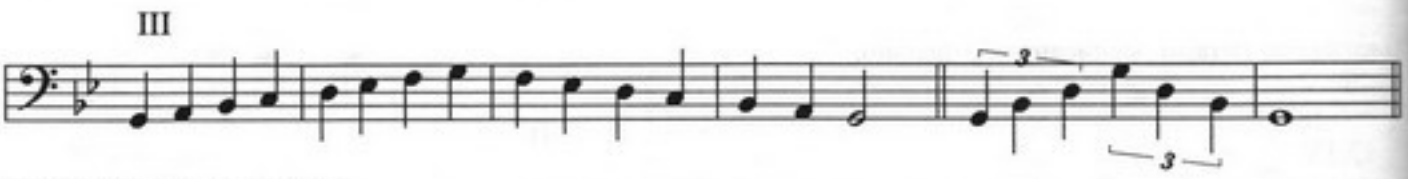
3-52. «Во саду ли в огороде». Русская народная песня.



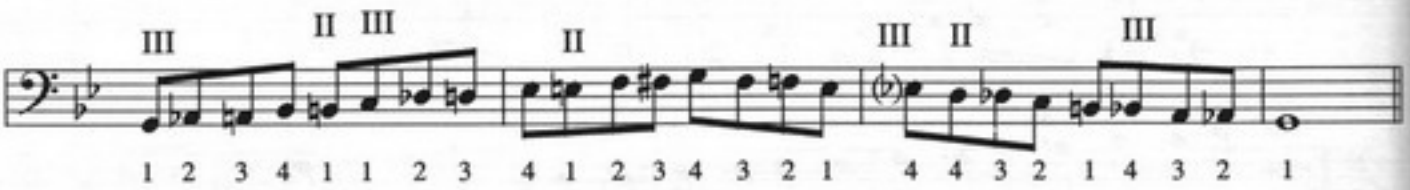
3-53. Однооктавная гамма *соль мажор*.



3-54. Однооктавная гамма *соль минор* (натуральная).

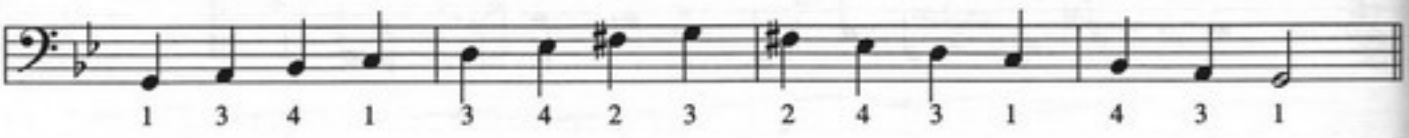


3-55. Хроматическая гамма.



3-56. Однооктавная гамма *соль минор* (мелодическая).

3-57. Однооктавная гамма *соль минор* (гармоническая).



Глава IV.

Интервалы. Трезвучия. Главные трезвучия лада.

Интервалы.

Сочетание двух звуков, взятых последовательно или одновременно, называется **интервалом**. Нижний звук интервала называется его **основанием**, а верхний — его **вершиной**.

Интервал, звуки которого взяты последовательно (один за другим), называется **мелодическим**. Звуки интервала, взятые одновременно, образуют **гармонический** интервал и читаются от основания к вершине. **Простыми** называются интервалы, не превышающие по величине октаву. **Ступеневая величина интервала** обозначает количество ступеней от основания интервала до его вершины. Названия ступеневой величины интервала происходят от латинских порядковых числительных, и, при обозначении интервалов, для сокращения часто заменяются на соответствующие цифры:

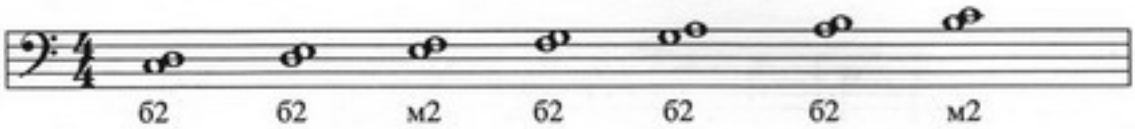
прима	—	1,	первая ступень
секунда	—	2,	вторая ступень
терция	—	3,	третья ступень
кварта	—	4,	четвёртая ступень
квинта	—	5,	пятая ступень
секста	—	6,	шестая ступень
септима	—	7,	седьмая ступень
октава	—	8,	восьмая ступень.

Тоновой величиной интервала называется количество заключенных в нём тонов. Определение тоновой величины интервала необходимо потому, что ступеневая величина определяет его лишь приблизительно. Например, секунды *до-ре, ре-ми, фа-соль, соль-ля, ля-си* заключают в себе один целый тон, а секунды *ми-фа* и *си-до* — полутон. Таким образом, ступеневая величина интервала не может определить его вполне точно. Для точной характеристики интервала, к его ступеневой величине добавляют определение, уточняющее его тоновую величину. Рассмотрим поподробнее интервалы, образующиеся между основными ступенями звукоряда.

1. Чистая прима = 0 т.

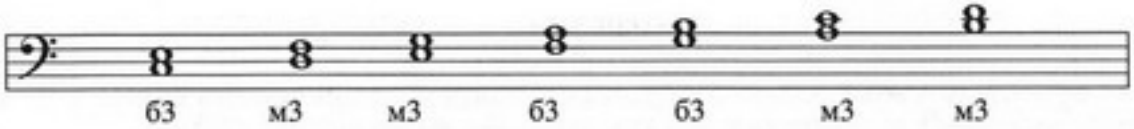
Среди остальных интервалов прима представляет особый случай, так как основание и вершина интервала совпадают по высоте и сливаются в один звук. Тоновая величина между звуками такого интервала равна нулю. Такой интервал называют чистой примой и обозначают **ч1**. Этот интервал возникает, например, в случае, когда звуки одинаковой высоты играются одновременно двумя инструментами. Одновременное сочетание звуков одной высоты в двух или нескольких голосах называется **унисоном**.

2. Малые секунды = 1/2 т., большие секунды = 1 т.



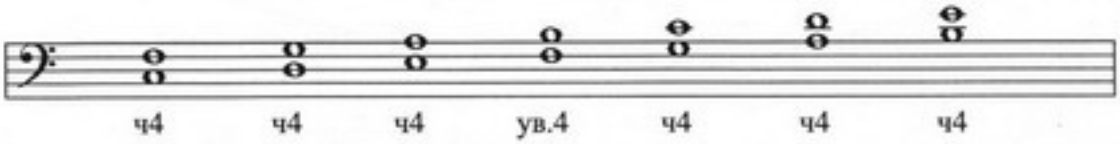
Секунды — сочетание данной ступени с ближайшей к ней сверху или снизу. Между основными ступенями две малые секунды: *ми-фа* и *си-до*; остальные — большие.

3. Малые терции = 1 $^1/_2$ т., большие терции = 2 т.



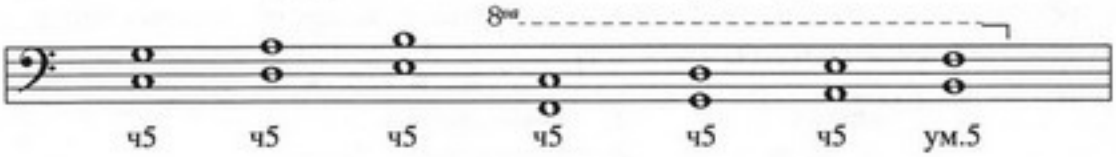
Терция — сочетание данной ступени с лежащей от неё через одну сверху или снизу. На нотном стане ноты, обозначающие терцию, лежат обе на соседних линиях или обе в соседних промежутках между линиями. Между основными ступенями образуются три большие терции *до-ми, фа-ля* и *соль-си*; остальные — малые. Каждая терция состоит из двух секунд: большие — из двух больших секунд, в малые терции входит одна малая секунда.

4. Чистые кварты = 2 $^1/_2$ т., увеличенная кварта = 3 т. (тритон).



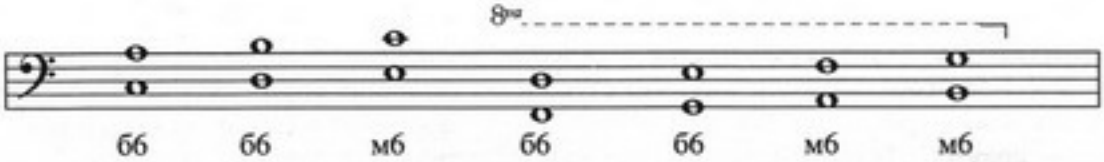
Кварта — сочетание данной ступени с лежащей от неё через две. Между основными ступенями все кварты — чистые, кроме *фа-си* — увеличенной.

5. Чистые квинты = 3 $^1/_2$ т., уменьшенная квинта = 3 т. (тритон).



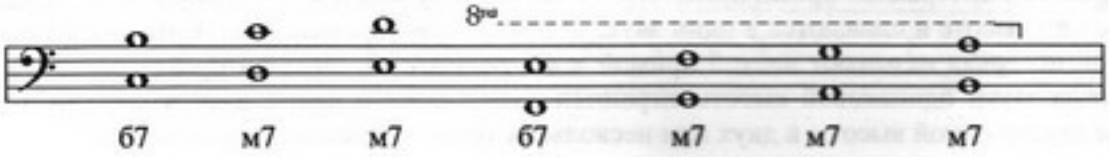
Квинта — сочетание, как бы складывающееся из двух терций, взятых одна над другой. На нотном стане обе ноты квинты находятся на линиях или в промежутках между ними. Между основными ступенями все квинты — чистые, кроме *си-фа* — уменьшенной.

6. Малые сексты = 4 т., большие сексты = 4 $^1/_2$ т.



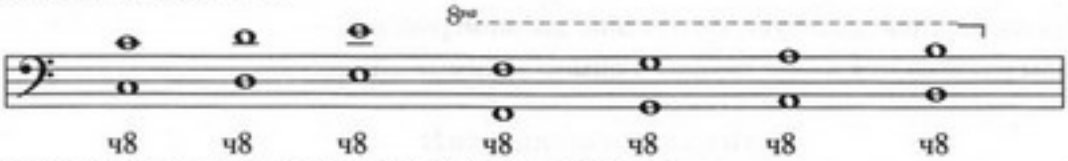
Секста образуется сложением кварты с терцией. Другой способ построения состоит в откладывании от октавы терции в обратную сторону. Между основными ступенями образуются три малые сексты: *ми-до, ля-фа* и *си-соль*; остальные — большие.

7. Малые септимы = 5 т., большие септимы = 5 $^1/_2$ т.



Септима — сочетание, как бы складывающееся из трёх терций, взятых одна за другой. Другой способ построения состоит в откладывании от октавы секунды в обратную сторону. Между основными ступенями образуются две большие септимы: *до-си* и *фа-ми*; остальные — малые.

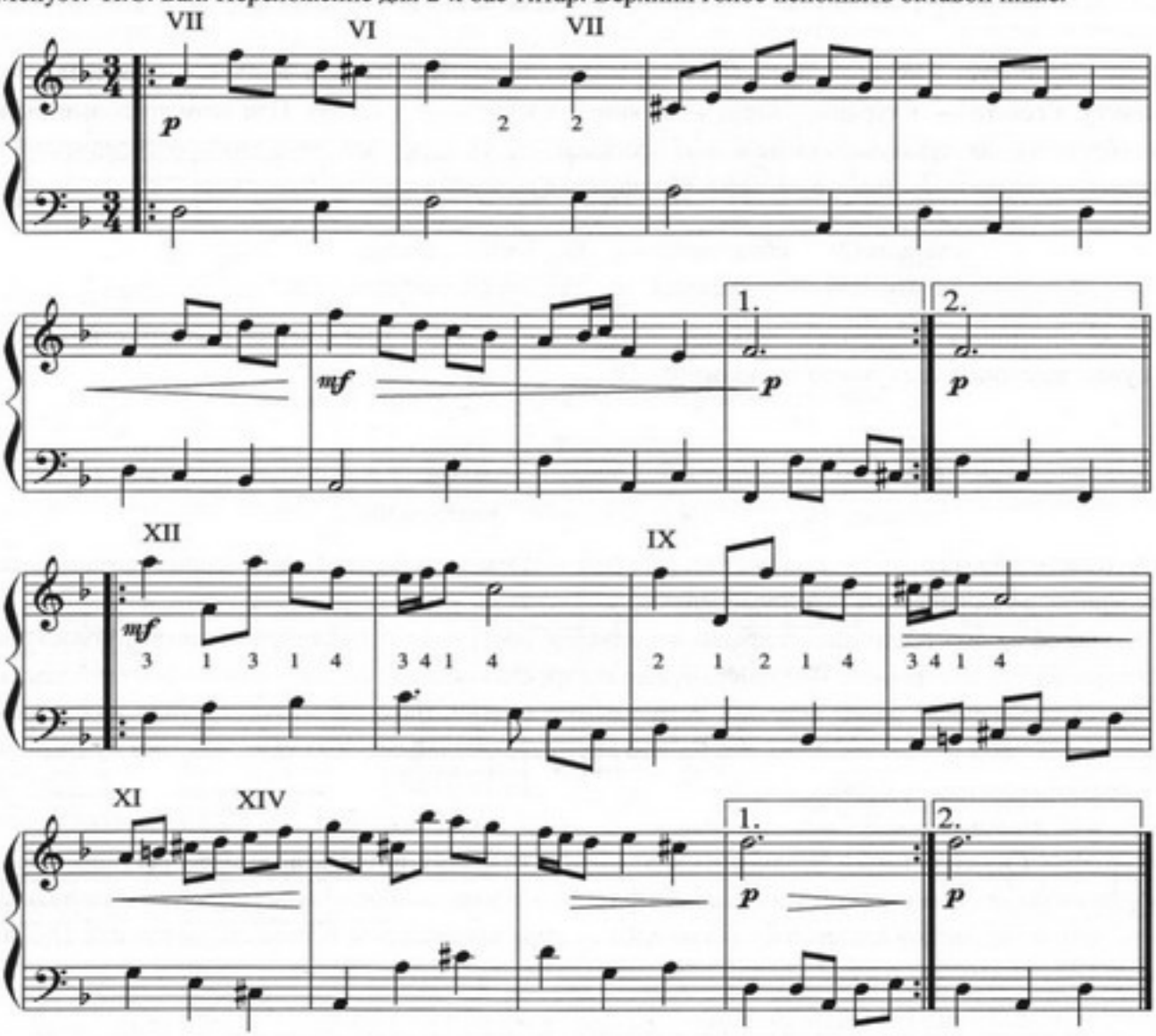
8. Чистые октавы = 6 т.



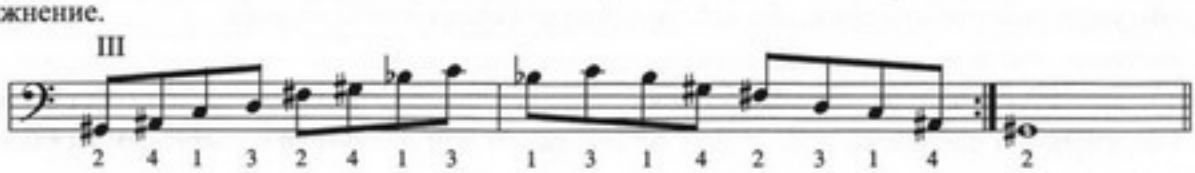
Между основными ступенями все октавы — чистые.

Все перечисленные выше интервалы называются основными, т.к. образованы основными ступенями звукоряда.

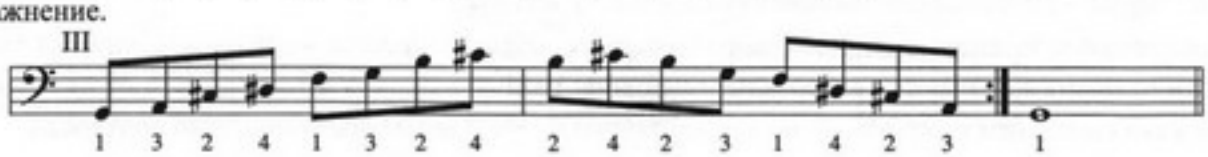
4-1. Менуэт. И.С. Бах. Переложение для 2-х бас-гитар. Верхний голос исполнять октавой ниже.



4-2.Упражнение.



4-3.Упражнение.



Обращение интервалов.

Обращением интервала называется перемещение его нижнего звука на октаву вверх либо верхнего звука на октаву вниз. В результате получается новый интервал, который в сумме с первоначальным составляет октаву.

При обращении интервалов действуют следующие закономерности:

1. Все интервалы разделяются на две группы взаимообратимых интервалов:

1 ←——→ 8
2 ←——→ 7
3 ←——→ 6
4 ←——→ 5

т.е. прима обращается в октаву, а октава — в приму; секунда — в септиму, а септима — в секунду; терция — в сексту, а секста — в терцию; кварта — в квинту, а квинта — в кварту. При этом числовые значения взаимообратимых интервалов в сумме всегда составляют 9. Поэтому для того, чтобы определить обращение данного интервала, можно его числовое обозначение вычесть из девяти, например:

терция (3) обращается в (9 - 3 = 6) сексту;
септима (7) обращается в (9 - 7 = 2) секунду и т.д.

.2. Сумма тоновых величин интервалов, обращающихся друг в друга, всегда равна шести тонам. При этом нужно запомнить следующие закономерности:

чистые ←——→ чистые,
большие ←——→ малые,
увеличенные ←——→ уменьшенные,

т.е. чистые интервалы обращаются в чистые; большие — в малые, а малые — в большие; увеличенные — в уменьшенные, а уменьшенные — в увеличенные.

Чтобы облегчить построение широких интервалов, таких как квинт, секст или септим, можно пользоваться обращением интервалов. Например, нужно построить большую септиму вниз от *ми*. Большая септима является обращением малой секунды, которую найти легче. Находим малую секунду в обратном направлении, в данном случае вверх: *ми-фа*. Сделав обращение малой секунды вниз, получим нужный интервал — большую септиму *фа-ми*.

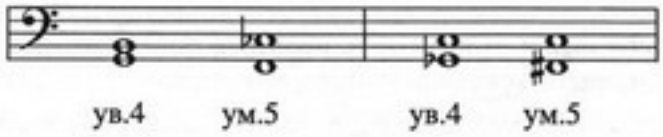
Всякий интервал может быть построен вверх и вниз как от основной, так и от изменённой ступени. Для построения нужно сначала установить ступеневую величину интервала, а затем регулировать, если нужно, тоновую величину знаком альтерации. При этом полезно помнить, что ступеневая величина интервала не зависит от знаков альтерации, установленных при вершине или основании интервала. При альтерации интервалы изменяются следующим образом:

а) увеличиваются от повышения вершины или от понижения основания;
б) уменьшаются от понижения вершины или от повышения основания.

Построение чистых интервалов облегчается тем, что ступени, из которых они состоят, обе не изменены, либо обе изменены одинаково (т.е. одинаково понижены или одинаково повышены). Исключение составляют кварты и квинты, включающие ступени *фа-си* и *си-фа*.

Энгармонизм звуков, о котором говорилось ранее, обуславливает и энгармонизм интервалов. Энгармонически равными называются интервалы, имеющие разные названия в зависимости от количества ступеней между основанием и вершиной, но заключающие в себе одинаковое количество полутонов.

В следующем примере показаны энгармонически равные интервалы — ув.4 и ум.5, включающих в себя по три тона, отчего их иногда называют *тритонами,* например:



Интервалы на бас-гитаре.

Для того чтобы можно легко представить себе местонахождение любого звука на грифе бас-гитары следует провести небольшой графический анализ грифа своего инструмента.

Как известно, один и тот же звук можно воспроизвести на бас-гитаре в нескольких местах на разных струнах, причём через одинаковое количество ладов. Например, *до* малой октавы, как видно на рис.4, можно сыграть на III ладу струны *ля*, или на VIII ладу струны *ми*, а *до* первой октавы — в четырёх точках грифа: на V ладу струны *соль,* на X ладу струны *ре,* на XV ладу струны *ля*, на XX ладу струны *ми.*

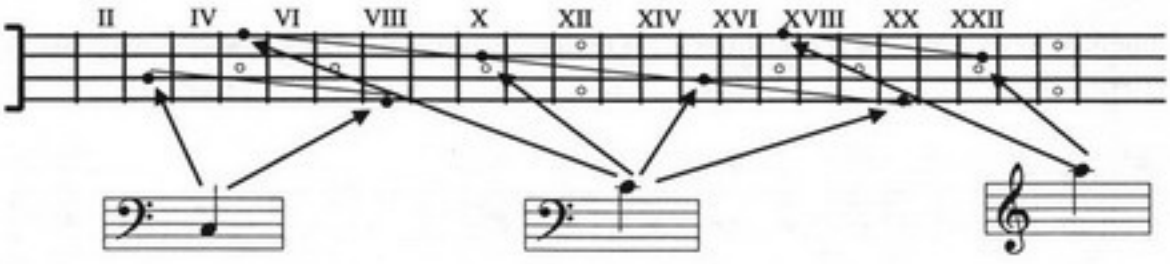
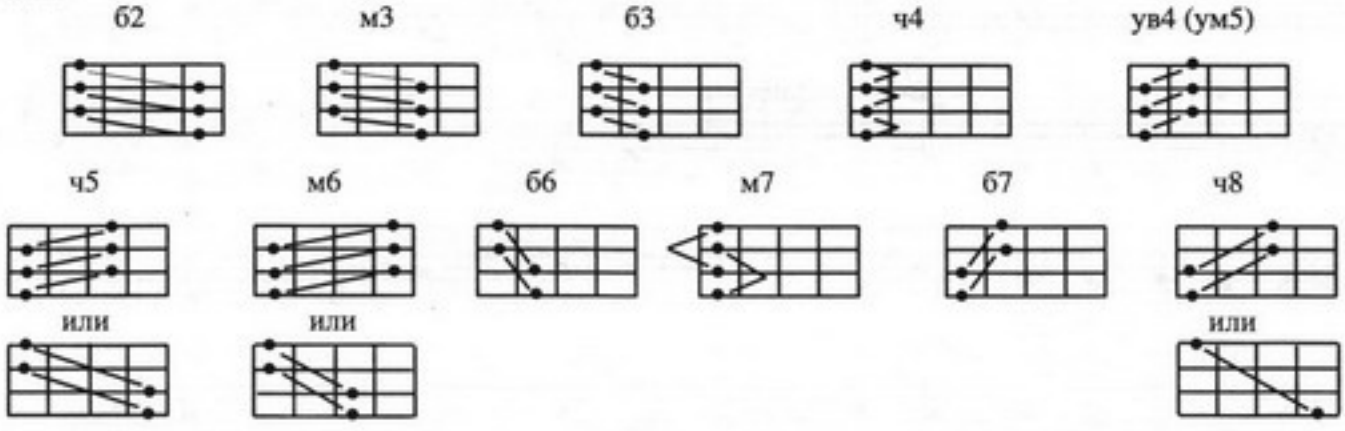
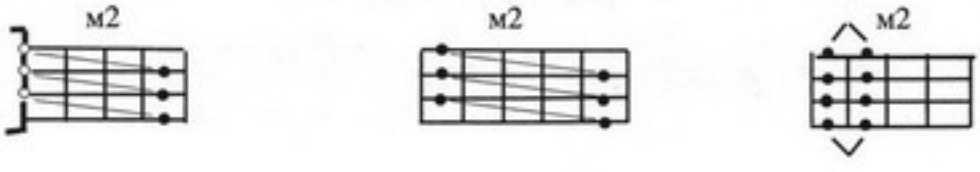


Рис.4. Положение звука "*до*" на грифе бас-гитары.

Проанализируем положение интервалов на грифе. В первую очередь отметим, что на всех па́рах струн, на которых размещаются интервалы, взаимное расположение звуков интервала совершенно одинаково:



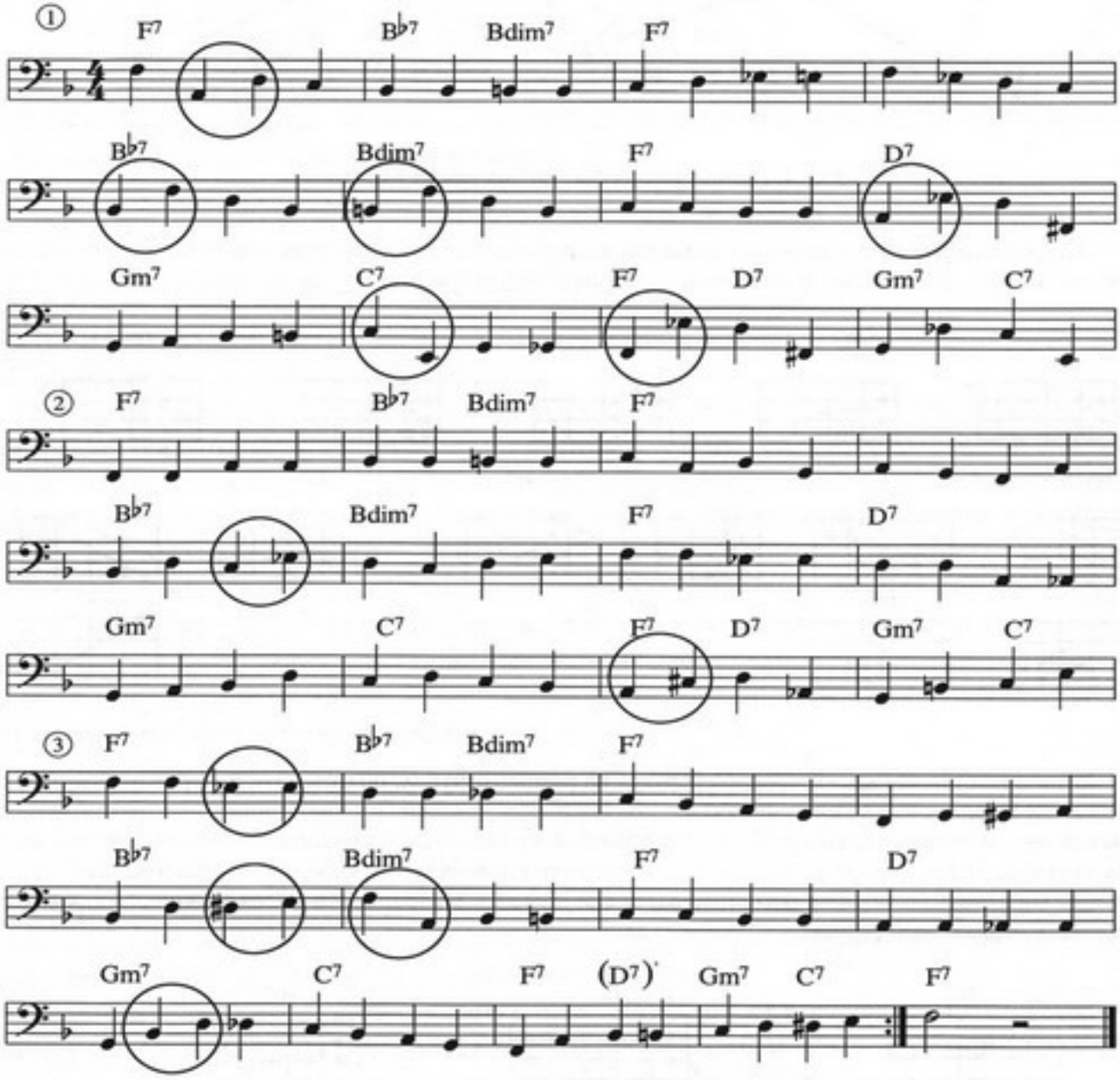
Звуки представленных интервалов берутся на разных струнах, поэтому эти интервалы могут быть исполнены как гармонически (т.е. одновременно), так и мелодически (т.е. последовательно, один за другим). Единственным интервалом, который не укладывается в рамки одной позиции на разных струнах, является малая секунда. Исполнить и услышать этот интервал гармонически можно с использованием открытых струн или в верхних позициях с помощью растяжки пальцев. Мелодически малая секунда воспроизводится на соседних ладах одной струны.



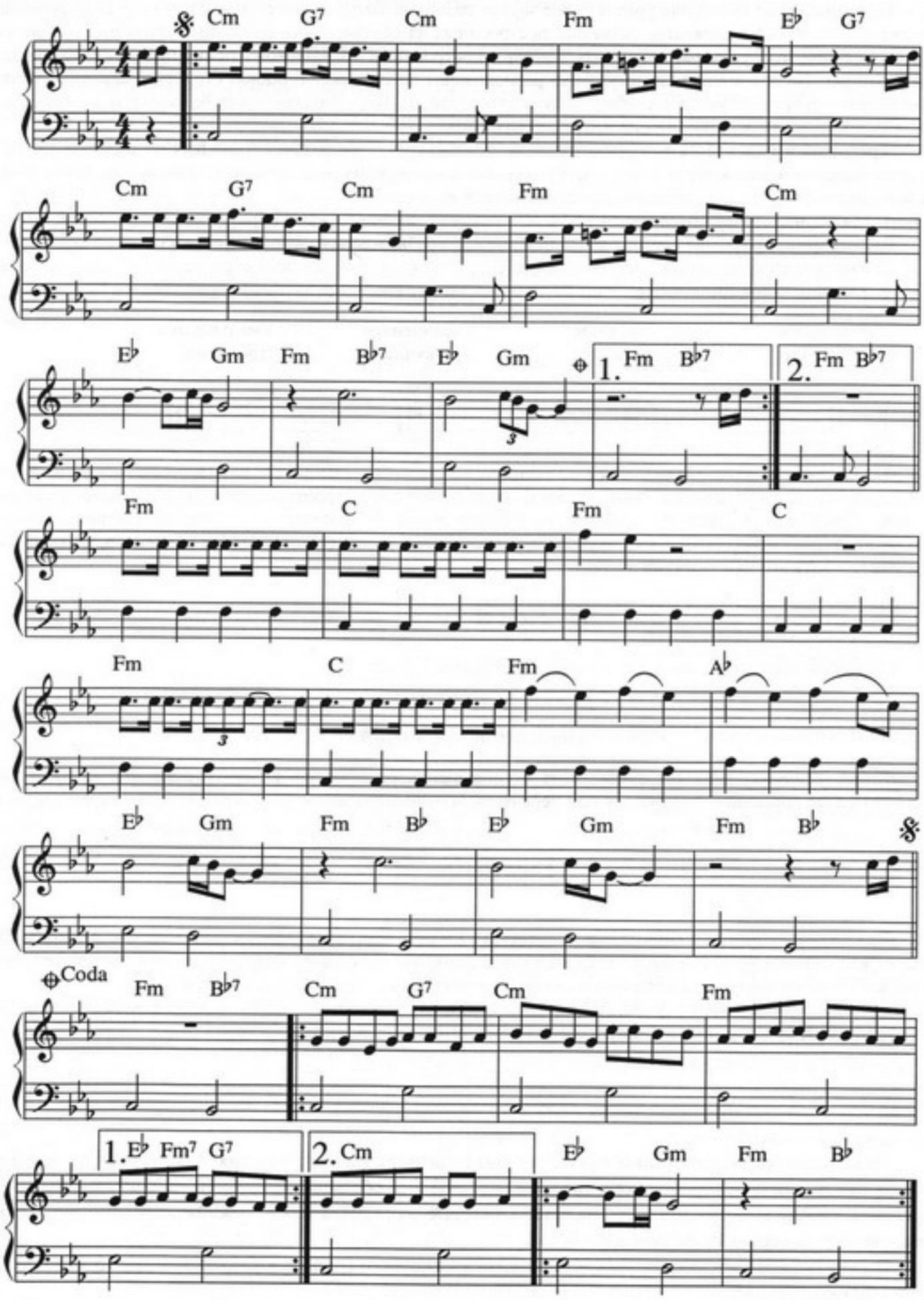
Очень полезно уметь не только правильно строить на грифе гитары изученные интервалы, но и петь любой интервал, как в восходящем так, и в нисходящем движении. Это очень развивает музыкальный слух и способствует запоминанию и исполнению композиции. Для этого рекомендуем сначала внимательно послушать и постараться запомнить звучание интервала в мелодическом и гармоническом исполнении, затем попытаться пропеть каждый его звук в отдельности, проверяя и подстраивая себя при необходимости при помощи инструмента, а затем попытаться пропеть интервал от любого заданного звука, также с последующим контролем. Специальные упражнения, способствующие развитию слуха, содержатся в курсе *сольфеджио.*

А сейчас попробуйте себя в джазовой музыке. Ниже приводится три квадрата типичной линии баса классического джазового блюза. (Подробнее о блюзе и его разновидностях будет рассказано позже). Для удобства исполнения блюз написан в первой позиции. Каждый его квадрат (12 тактов) может разучиваться и исполняться отдельно по несколько раз сначала. Разучив первый квадрат, добейтесь уверенного его исполнения, после чего приступайте к разучиванию второго. Разучив второй, играйте оба квадрата по несколько раз. Затем добавьте к ним третий. Если линия баса запоминается плохо, ограничитесь разучиванием первого квадрата. Всю партию баса играть строго легато, не допускайте пауз между звуками. Ритмичное и связное исполнение басовых линий классического джаза является одной из его характерных особенностей. Старайтесь играть энергично, достаточно сильным щипком, чтобы струна при этом имела хорошо видимую амплитуду.

4-4. Пример линии баса классического джазового блюза (в первой позиции). Определите интервалы между выделенными нотами.



4-5. Девушка (Girl). Дж. Леннон – П. Маккартни



Аккорды. Трезвучия.

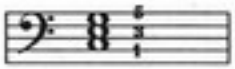
Одновременное сочетание трёх и более звуков разной высоты называется **аккордом**. В современной музыке используются множество созвучий, построенных на основе самых различных закономерностей. В данном пособии мы будем рассматривать аккорды, построенные по терцовому принципу, т.е. те аккорды, звуки которых расположены или могут быть расположены по терциям. Терцовая структура аккордов заложена в самой природе звука, в его обертоновом звукоряде, поэтому подавляющее большинство музыкальных жанров основано на применении именно таких аккордов.

Трезвучием называется аккорд, который состоит из трёх звуков, расположенных по терциям. От того, какие терции входят в образование трезвучия и каков порядок их расположения, зависит вид трезвучия. Из больших и малых терций образуются четыре вида трезвучий:

1. **Мажорное** трезвучие состоит из б3 и м3, между крайними звуками образуется ч5.
2. **Минорное** трезвучие состоит из м3 и б3, между крайними звуками образуется ч5.
3. **Увеличенное** трезвучие состоит из двух б3, между крайними звуками образуется ув5.
4. **Уменьшенное** трезвучие состоит из двух м.3, между крайними звуками образуется ум.5.

Мажорное трезвучие (б3 + м3)	Минорное трезвучие (м.3 + б.3)	Увеличенное трезвучие (б3 + б3)	Уменьшенное трезвучие (м3 + м3)

Когда звуки аккорда расположены по терциям, то такое положение его называется **основным**. Каждый звук аккорда имеет своё название. Нижний звук, от которого строится трезвучие, называется **примой** аккорда. Средний звук, расположенный на расстоянии терции от основного, называется **терцовым звуком**, или **терцией** аккорда. Верхний звук, расположенный на расстоянии квинты от основного, называется **квинтовым звуком**, или **квинтой** аккорда.

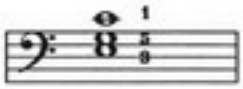


Эти звуки обозначают соответствующими цифрами 1, 3 и 5.

Обращение трезвучий.

Кроме основного вида, трезвучие имеет два обращения: секстаккорд и квартсекстаккорд.

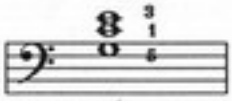
а) Первое обращение получается при перенесении основного звука трезвучия на октаву вверх:



T6

В первом обращении нижним звуком является уже не прима, а терцовый звук трезвучия. Аккорд этот состоит из терции и кварты и называется **секстаккордом** (сокращённое обозначение — 6). Название "секстаккорд" обусловлено интервалом сексты, образующейся между крайними звуками аккорда.

б) Второе обращение получается при перенесении на октаву вверх нижнего звука секстаккорда (или, что то же самое, при переносе на октаву вверх примы и терции в основном трезвучии.



T^6_4

Во втором обращении нижним звуком аккорда становится квинта трезвучия. Аккорд состоит из кварты и терции и называется **квартсекстаккордом** (сокращенное обозначение — $^6_4$). Название "квартсекстаккорд" обусловлено интервалами кварты и сексты, которые образуются между нижним и средним звуками и между нижним и верхним звуками аккорда.

В качестве примера здесь приведены обращения мажорного трезвучия. Обращения других видов трезвучий строятся точно так же и имеют аналогичные названия.

Для того чтобы построить секстаккорд или квартсекстаккорд какого-либо вида трезвучия, необходимо исходить из основного положения трезвучия и затем, с помощью обращения, найти требуемый аккорд.

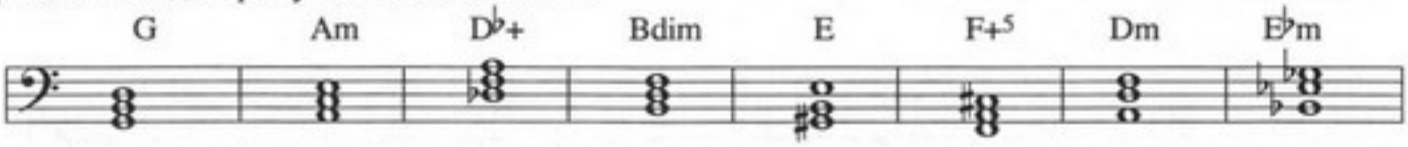
Буквенно-цифровая запись трезвучий

Существует очень удобная и лаконичная запись аккордов, часто применяющаяся при записи аккордового сопровождения (гармонии) песен и композиций. Ранее вы уже встречались с такими обозначениями в виде различных букв и цифр, расположенных над нотами, при разучивании некоторых пьес и песен из данного пособия. Эти обозначения имеют очень важное значение для построения басовых линий. Для начала вам нужно научиться быстро и безошибочно определять по обозначению каждый звук аккорда и его место в нём.

При буквенно-цифровой записи каждый вид аккорда обозначается большой латинской буквой, соответствующей основному тону аккорда — приме, и снабженной несколькими цифровыми и буквенными индексами, уточняющими положение остальных звуков аккорда относительно примы. Напомним буквенное обозначение основных ступеней:

до	—	C
ре	—	D
ми	—	E
фа	—	F
соль	—	G
ля	—	A
си	—	B

Так, например, трезвучия, построенные от ноты *до* (т.е. имеющие *до* в качестве примы), имеют следующие буквенно-цифровые гармонические обозначения: мажорное — C, минорное — Cm, уменьшенное — Cm^{-5}(или C_{dim}), увеличенное — C^{+5} (или C^{+}). В таком обозначении буква C обозначает ноту, от которой строится аккорд (приму трезвучия). Если примой аккорда является альтерированная ступень, то соответствующий знак (бемоль или диез) ставится справа, а иногда и слева от буквы, обозначающей приму. Буква "m" относится к терции, и её наличие указывает на то, что терция в аккорде — малая. Индекс "$_{+5}$" или "$_{-5}$" относится к квинте и означает увеличенную и уменьшенную квинту соответственно. Можно встретить обозначения, в которых знаки "+" и "-" пишутся после цифры, обозначающей повышаемый или понижаемый тон. Иногда, вместо знака "+" используется диез, а вместо знака "-" ставят бемоль. Не забывайте, что отсчёт интервалов производится от примы аккорда. В следующей главе даны и другие варианты обозначения рассмотренных трезвучий, встречающиеся в музыкальной литературе. Ниже даны примеры различных видов трезвучий и их обозначений.

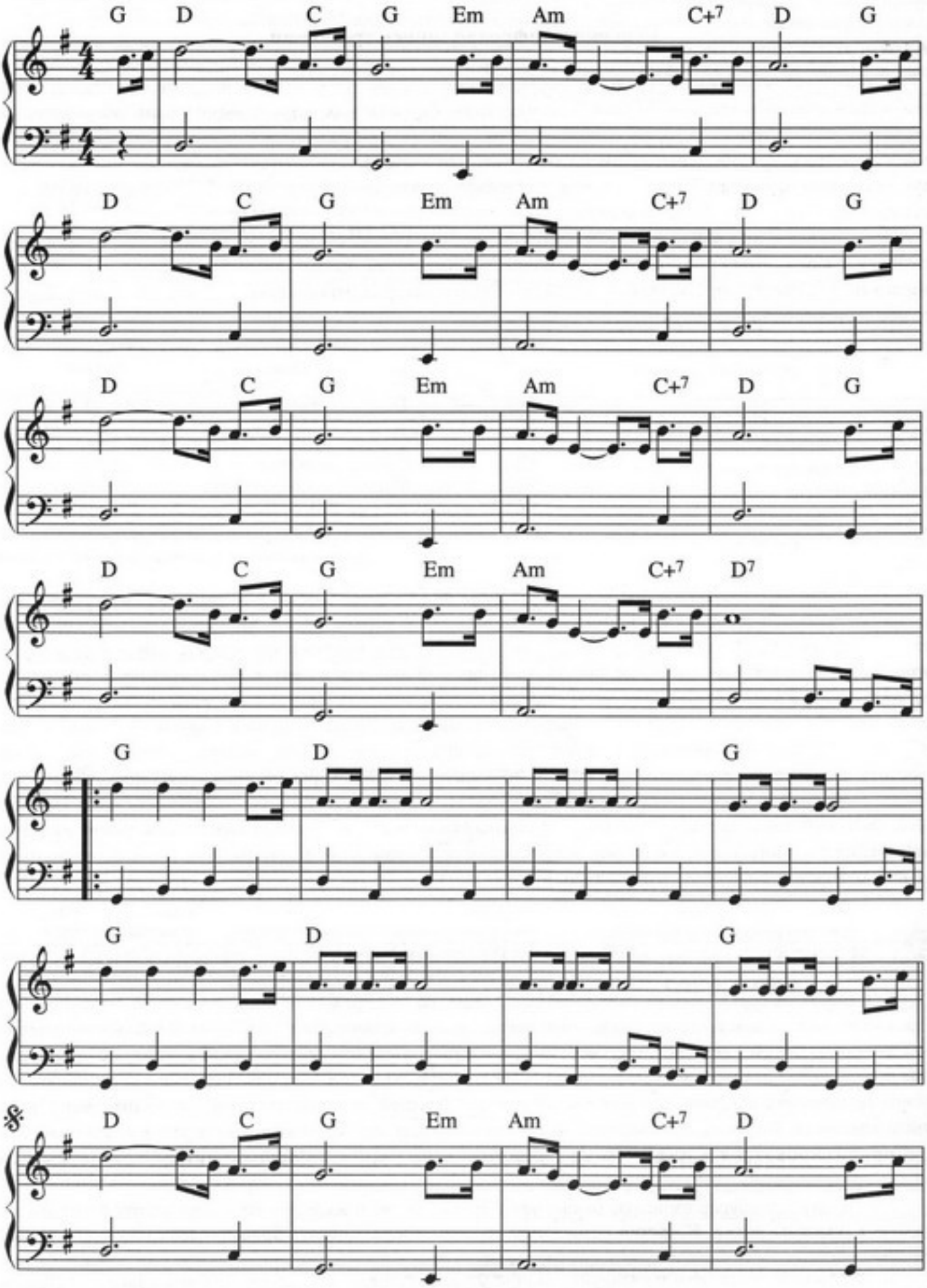


Буквенно-цифровые обозначения указывают лишь на вид трезвучий используемых в гармоническом сопровождении и не дают информации о том, какое обращение при этом нужно использовать. С одной стороны это предоставляет исполнителю свободу при построении аккордового сопровождения, а с другой стороны предполагает некоторый опыт и умение в соединении аккордов. Чем опытней музыкант и шире арсенал его технических приёмов, тем интересней и разнообразней он может построить аккомпанемент по заданной гармонии. Впрочем, это касается не только аккомпанемента. Знание аккордов и умение быстро ориентироваться в них поможет вам грамотно строить басовые линии при первом же исполнении пьесы!

Существуют и другие варианты буквенно-цифровой записи аккордов. Наиболее употребительные из них будут указаны позже. Встретив незнакомое обозначение, попросите более опытных музыкантов расшифровать его.

В следующей пьесе проанализируйте линию баса, сравнивая её с тонами приведенного аккордового сопровождения. Вы обнаружите некоторые интересные закономерности. Попытайтесь сформулировать их.

4-6. Жёлтая подводная лодка. (Yellow Submarine). Дж. Леннон – П. Маккартни.



D C 1. G Em Am D7 G To Coda

2. G Em Am C+7 D7 Coda G

D G

Проанализируйте партию баса в ранее пройденных композициях ("Вчера" и "Девушка"). Если нота входит в состав аккорда сопровождения, обозначенного буквенно-цифровым символом, расположенным над данным тактом, то проставьте над ней цифру, соответствующую тону этого аккорда (прима — 1, терция — 3, квинта — 5, септима — 7). Помните, что обозначенный аккорд используется в сопровождении до появления нового буквенно-цифрового символа. Например, в последней строчке предыдущего примера обозначение ре-мажорного трезвучия (D) действует в течение как второго, так и третьего такта, после чего в четвёртом начинает действовать обозначение нового трезвучия (G), указанного сверху.

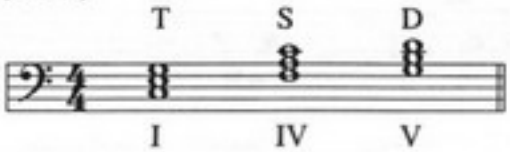
4-6а. Упражнение.

i m i m i m

Главные трезвучия мажора и минора.

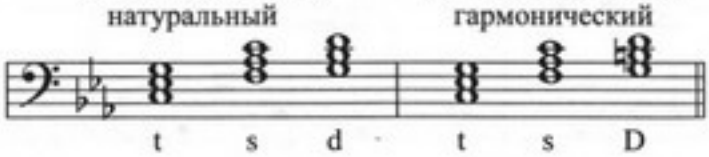
На каждой ступени мажора и минора можно построить трезвучия. Построив трезвучия на ступенях натурального мажора, мы видим, что три из них — мажорные: трезвучия I, IV и V ступеней. Каждое трезвучие имеет самостоятельное название (происходящее от названия ступени, на которой оно построено). Трезвучие на I ступени называется *тоническим*, на IV — *субдоминантовым*, на V — *доминантовым*. Так как эти трезвучия мажорные, то они наиболее характерны для мажорного лада. В их состав входят все звуки лада, и они ярче других трезвучий выражают ладовые функции (т.е. взаимоотношения устойчивых и неустойчивых звуков). Благодаря этому они называются главными трезвучиями и обозначаются так же как и главные ступени, T, S и D:

До-мажор (C-dur)



Построив трезвучия на всех ступенях натурального минора, мы увидим, что в противоположность мажору, главными трезвучиями минора оказываются минорные трезвучия. Они обозначаются так же, как и главные трезвучия мажора, но малыми буквами t, s и d:

до-минор (c-moll) натуральный — до-минор (c-moll) гармонический

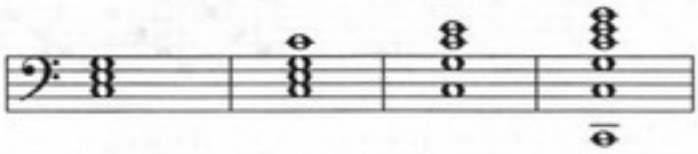


В гармоническом миноре от повышения VII ступени образуется мажорное доминантовое трезвучие, привносящее собой в минор некоторые черты мажорного лада. Как всякое трезвучие, каждое из вышеназванных, кроме основного вида, имеет два обращения — секстаккорд и квартсекстаккорд. Сокращённые обозначения обращений трезвучий имеют следующий вид: T_6, t_6, t^6_4, s^6_4, D_6, d^6_4 и т.д.

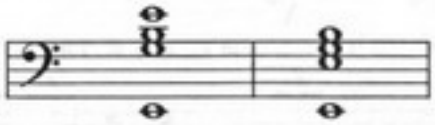
Как уже отмечалось, наиболее устойчивой в изучаемых ладах — мажоре и миноре — является первая ступень, третья и пятая — относительно устойчивы, а все остальные звуки неустойчивы и требуют дальнейшего движения, иными словами — тяготеют к устойчивым звукам.

Таким образом, центральный аккорд лада — тонический — состоит из устойчивых и относительно устойчивых звуков, и тоже в свою очередь обладает свойством устойчивости. Он является единственным абсолютно устойчивым аккордом в ладу, все остальные аккорды в той или иной мере неустойчивы, и являются как бы промежуточными в последовательности аккордов, сопровождающих мелодию, и, как правило, заканчивающейся тоническим аккордом.

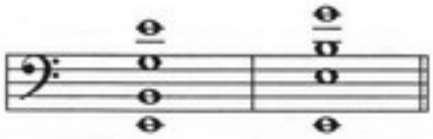
В музыке довольно редко встречаются аккорды в своём наиболее элементарном виде, в каком они показаны выше. Вид аккорда определяется его звуковым составом и звуком, расположенном в басу, но сами звуки аккорда могут быть отделены один от другого на любой интервал, даже через несколько октав. Например, трезвучие *до-ми-соль* может быть изложено в разных вариантах. При этом прима трезвучия часто удваивается.



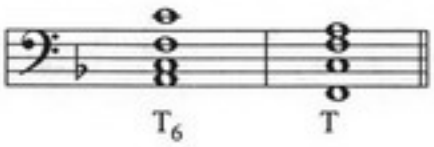
Если звуки аккорда расположены по ближайшим интервалам, образующим терции и кварты (за исключением нижнего звука — баса, который может находиться на любом расстоянии от аккорда), расположение аккорда называется *тесным*:



Если между звуками аккорда образуются квинты, сексты или более широкие интервалы — расположение аккорда называют *широким*:



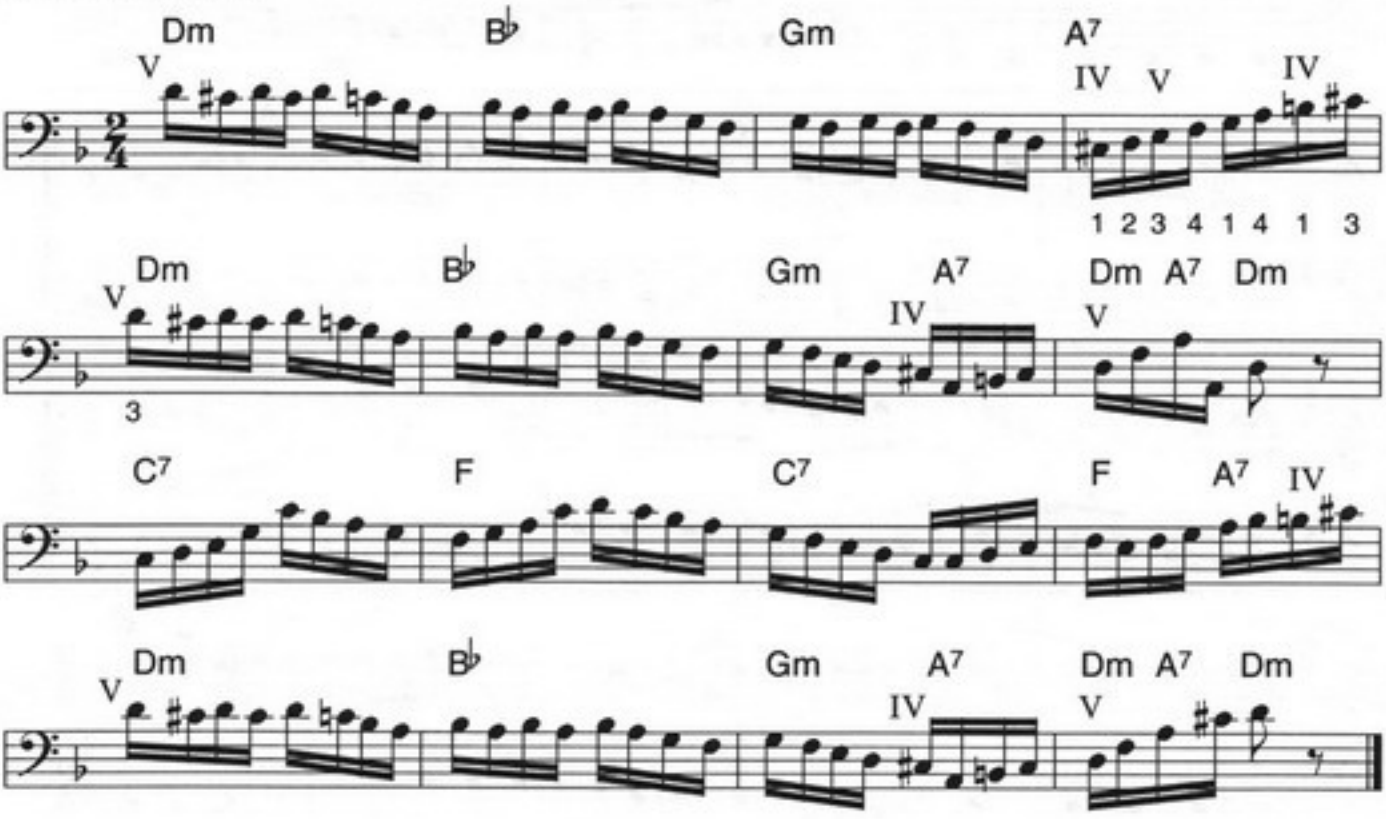
При перемене басового звука меняется обращение аккорда, например:



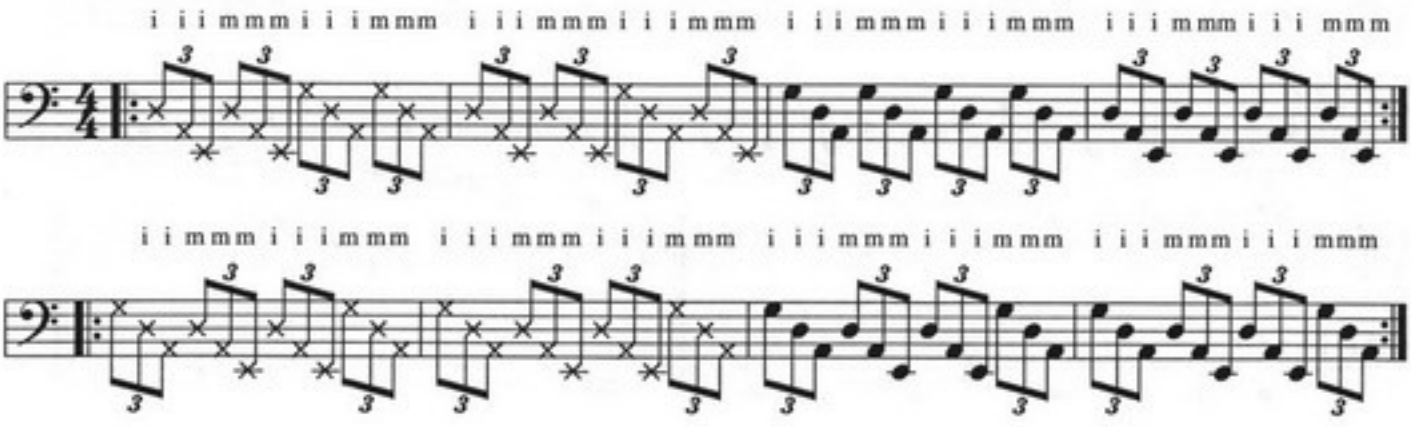
В обоих аккордах звуки одинаковы (*фа-ля-до*), но в одном случае это секстаккорд (в басу — терция, *ля*), а в другом — основной вид трезвучия (в басу — прима, *фа*).

В музыкальном произведении происходит непрерывная смена аккордов, при этом основной задачей их правильного соединения является плавное движение звуков, придающее музыке мелодическую насыщенность. Плавным считается движение каждого голоса на интервалы примы, секунды и терции.

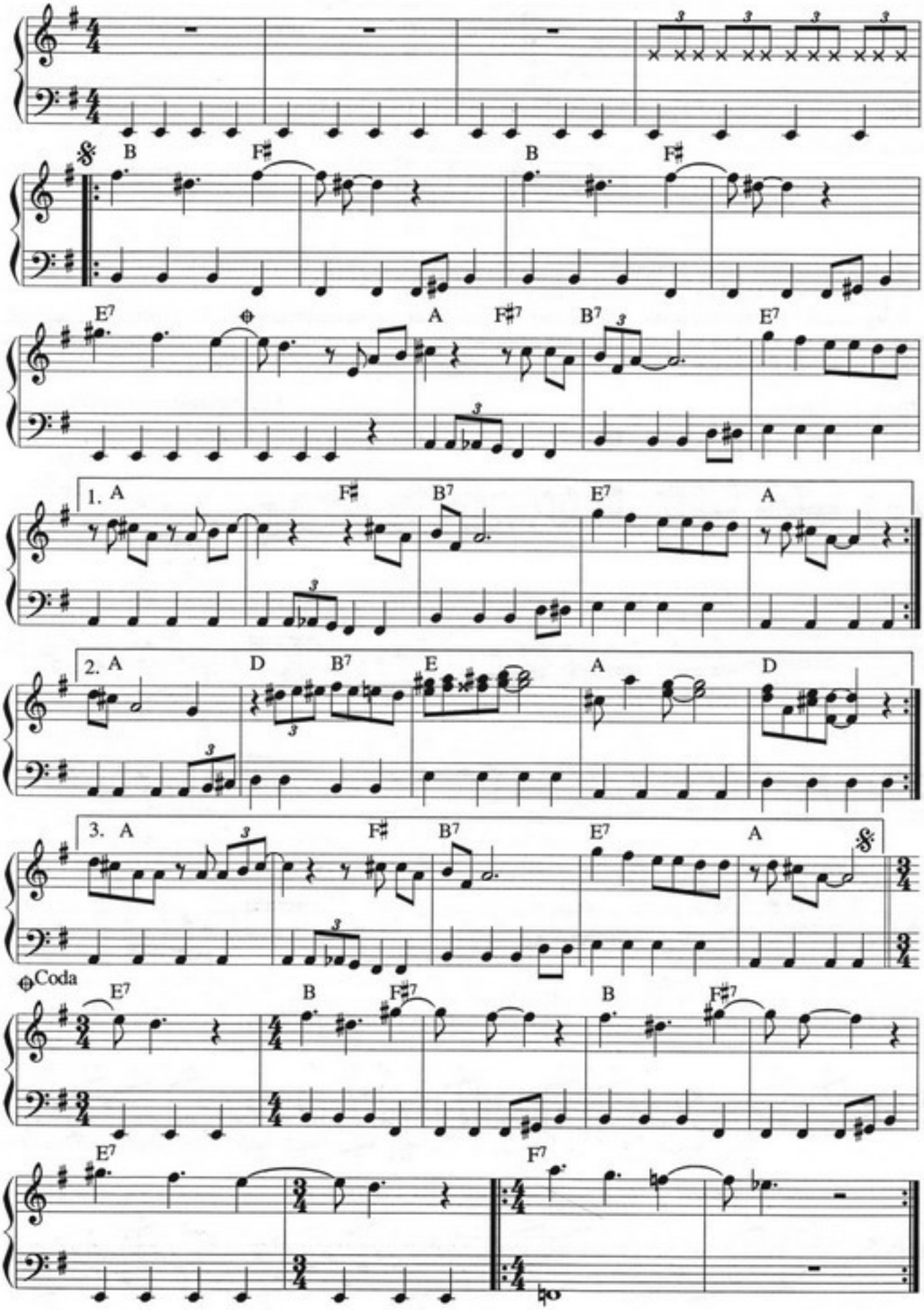
4-7. Этюд. Л. Морген.



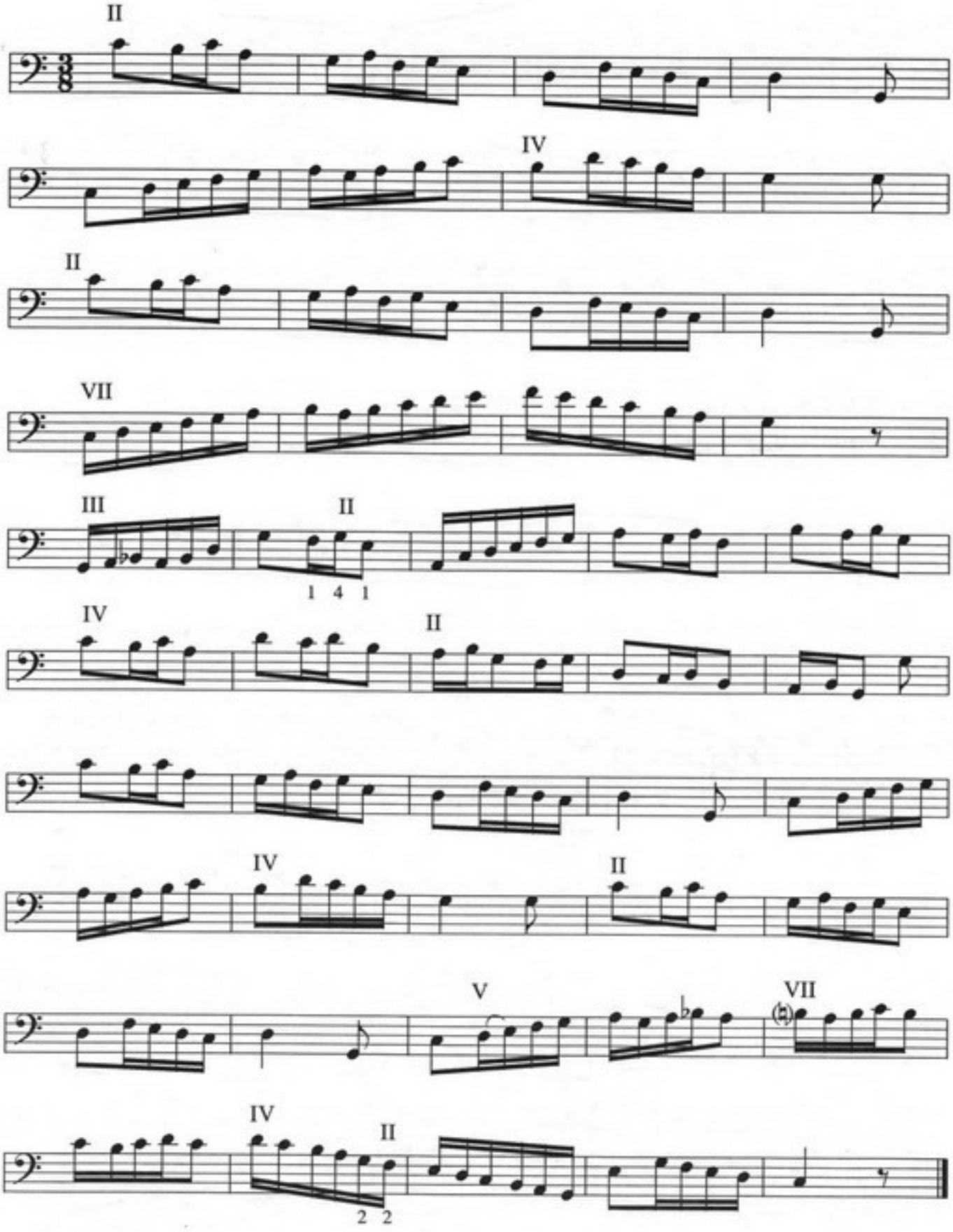
4-8. Упражнение.



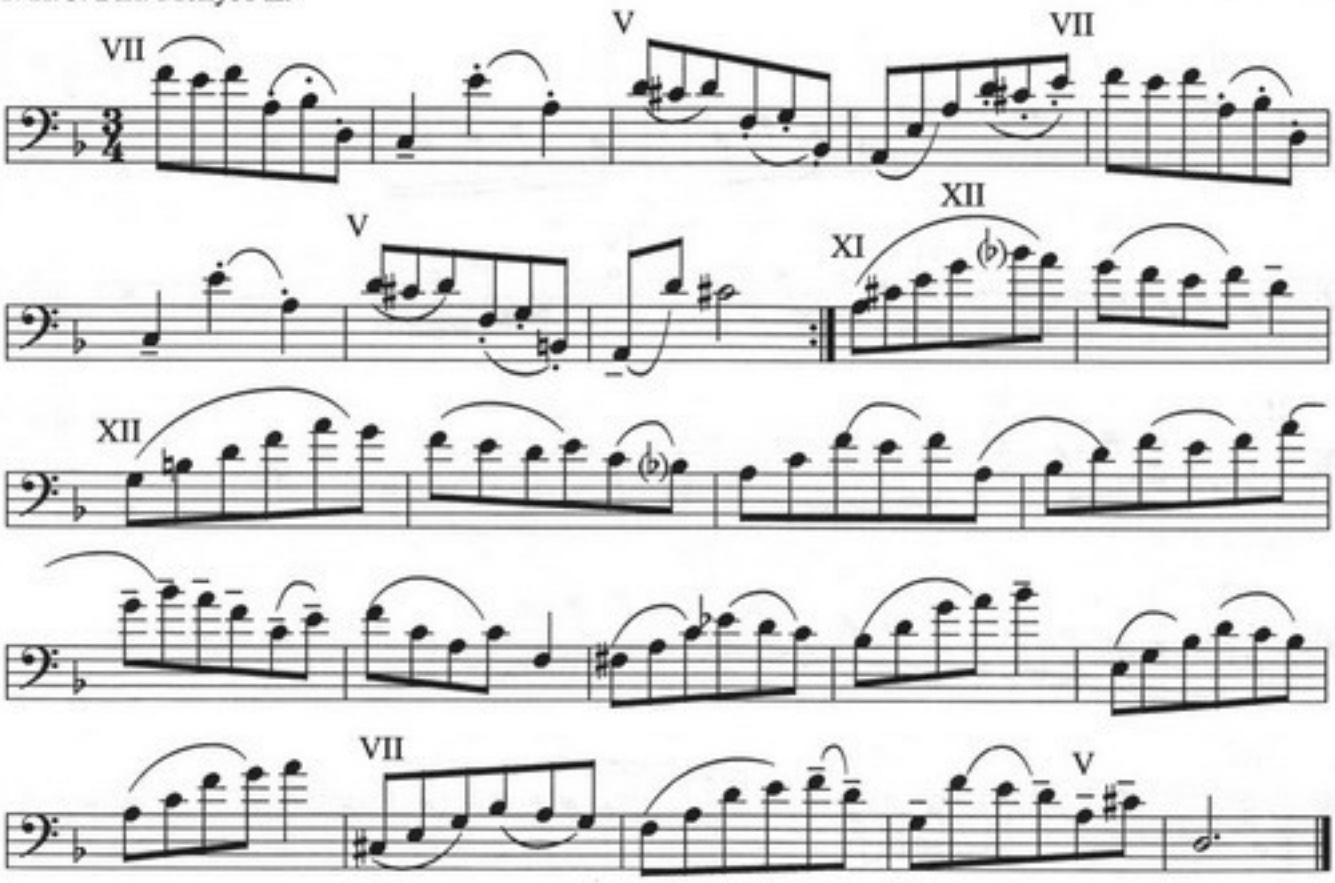
4-9. Здравствуй, солнечный свет(Good Day Sunshine). Дж. Леннон – П. Маккартни.



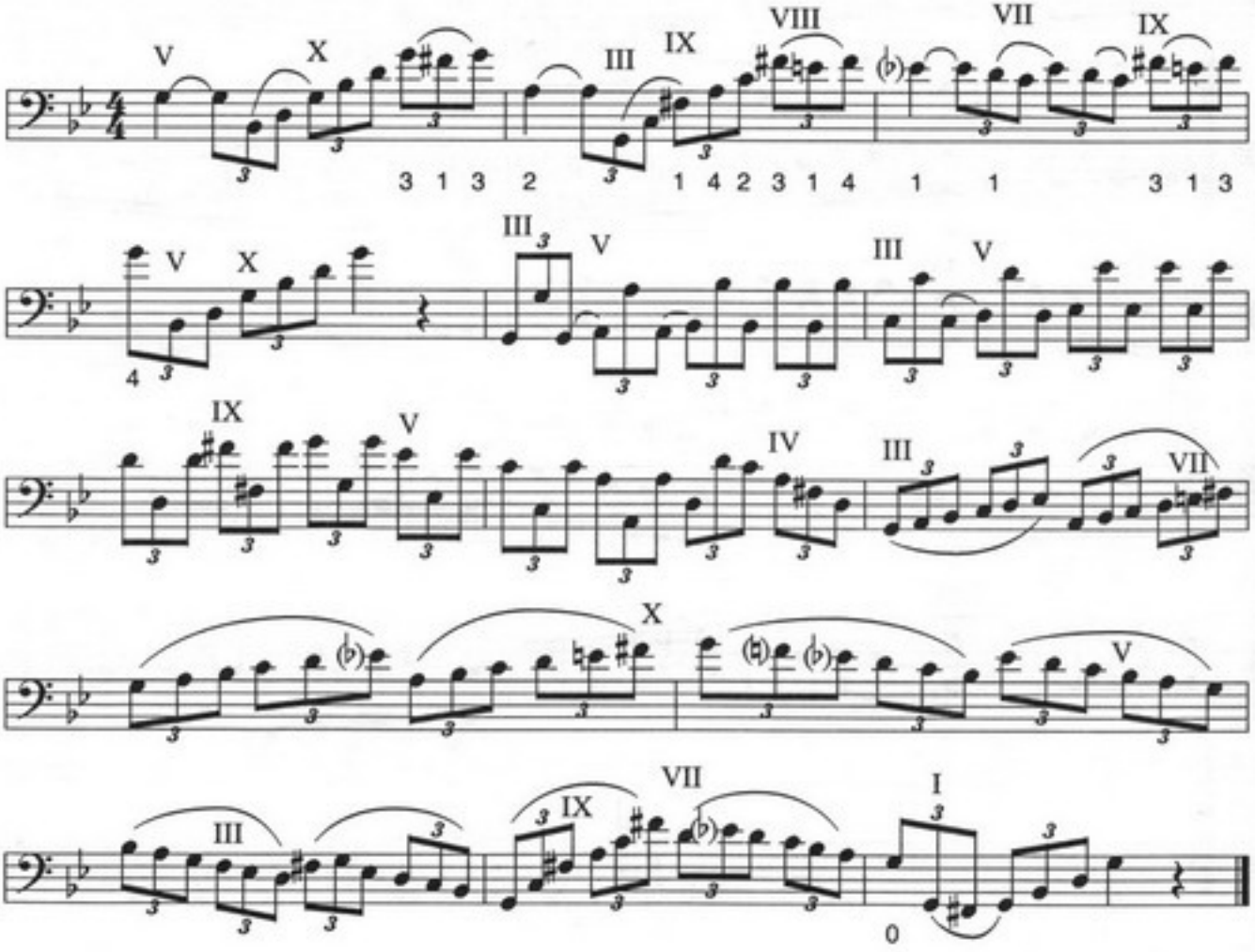
4-10. Д. Поппер. Этюд.



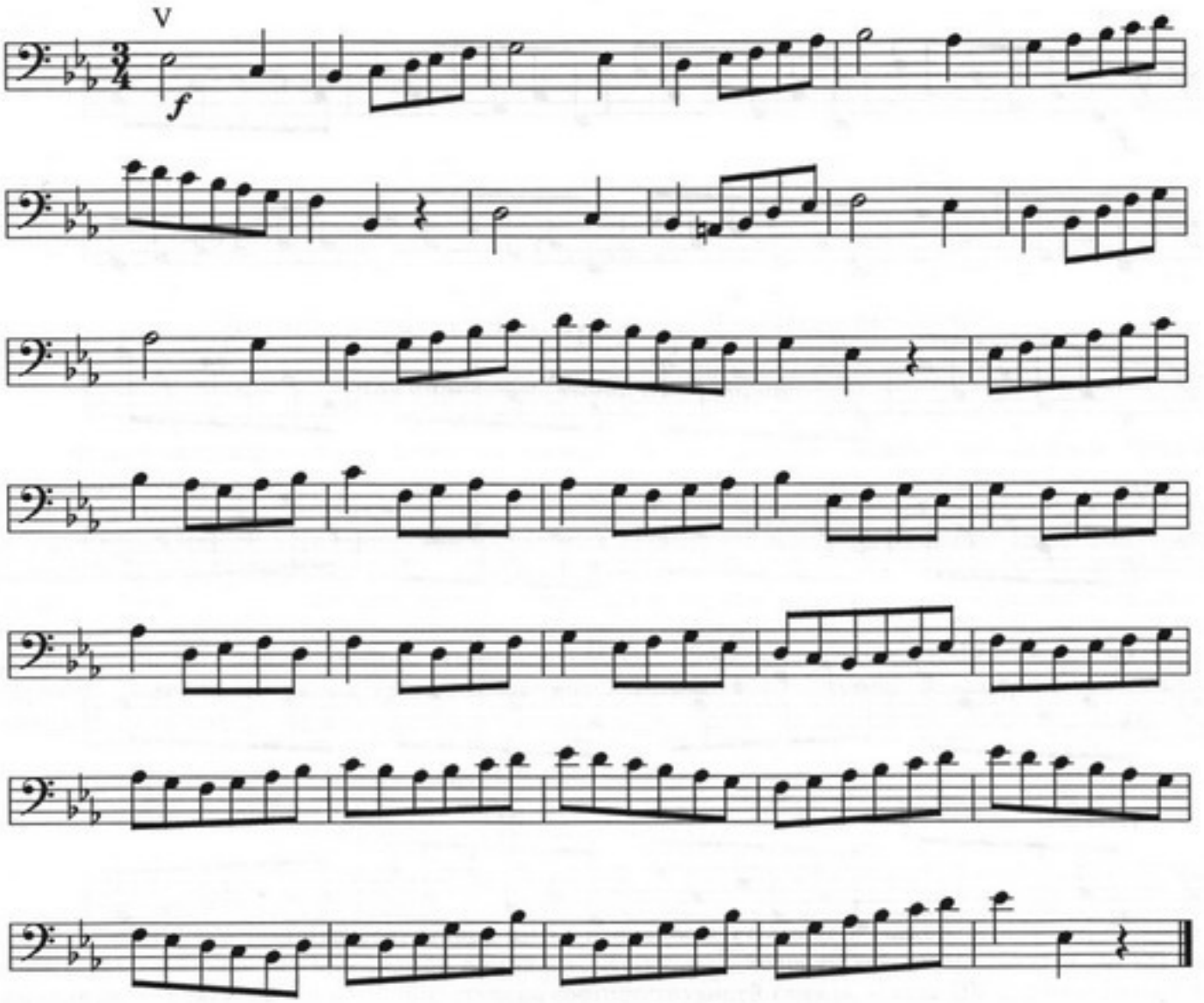
4-11. И.С. Бах. Менуэт II.



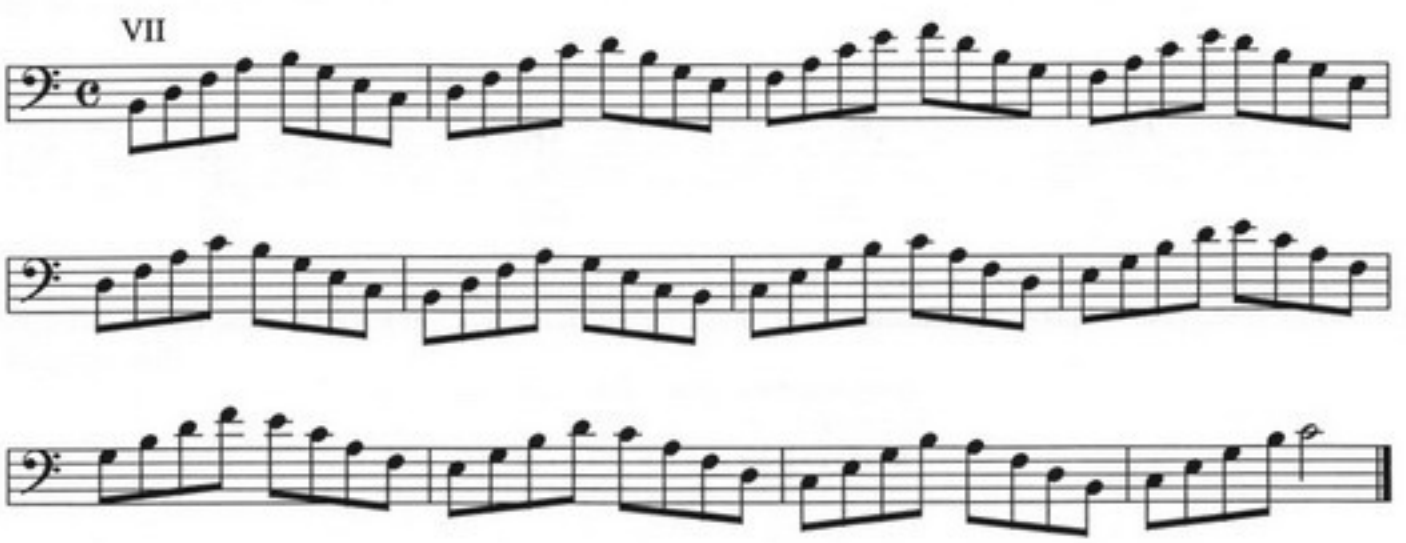
4-12. А.Слама. Этюд.



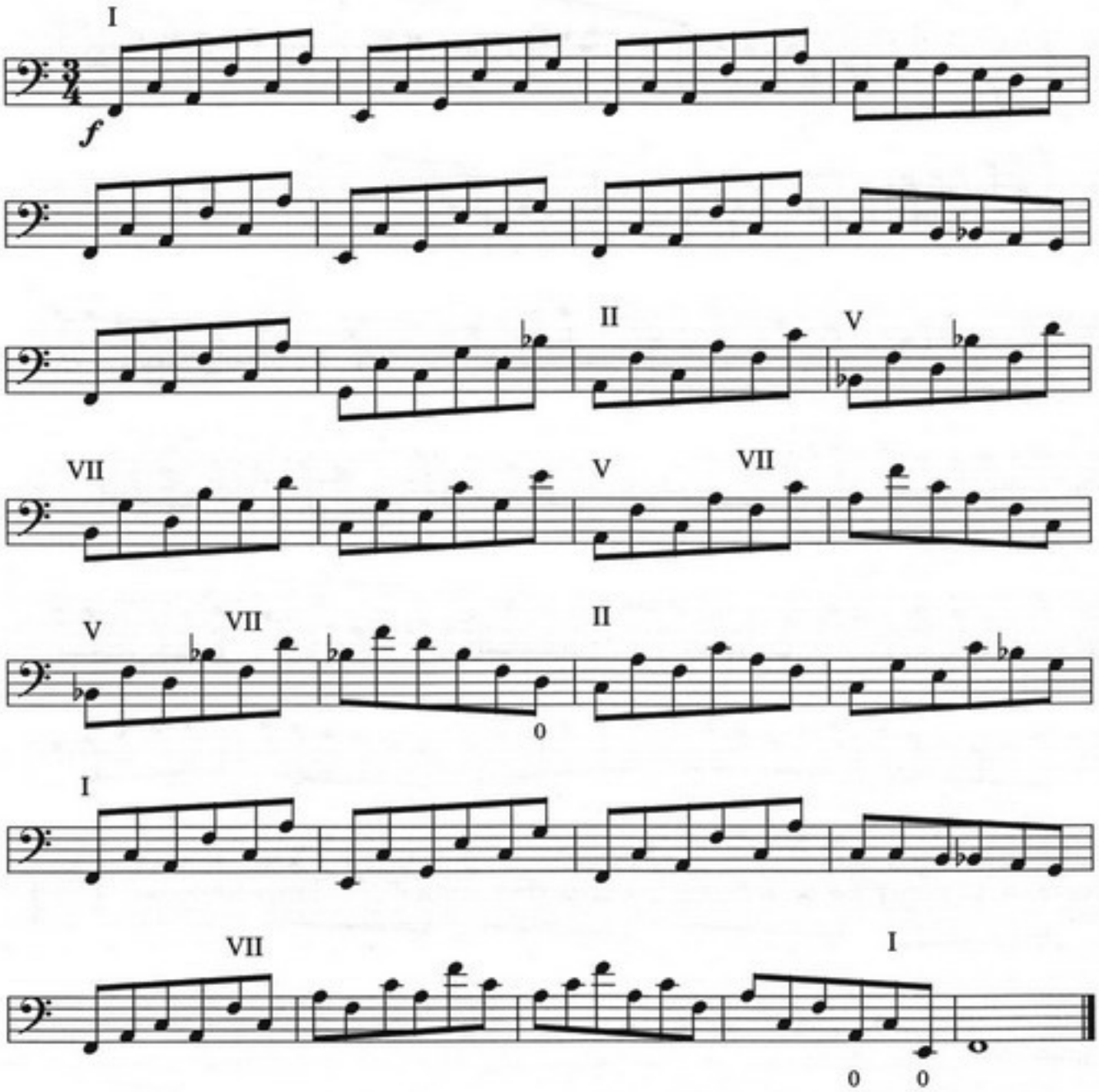
4-13. Фр. Симандл. Этюд.



4-14. Упражнение.



4-15. Ф. Либон. Этюд.



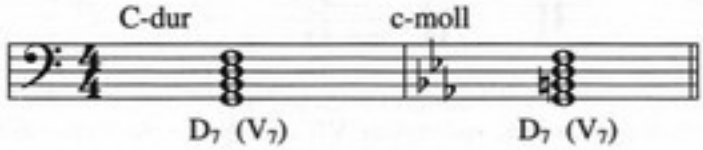
Глава V.

Доминантсептаккорд. Ладовые функции аккордов.

Доминантсептаккорд и его обращения.

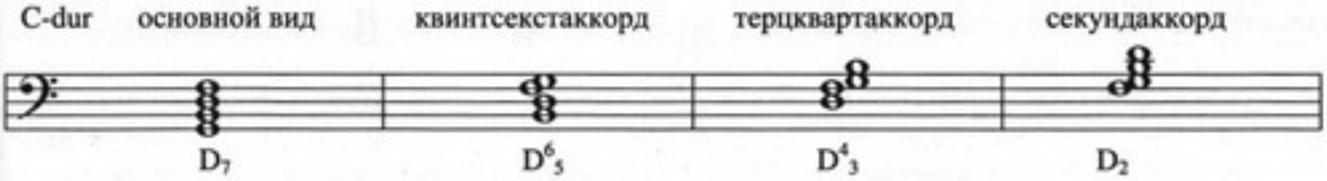
Аккорд, состоящий из 4-х звуков, расположенных по терциям, называется септаккордом. Крайние звуки септаккорда образуют интервал септимы, от этого и происходит название аккорда.

Среди большого количества различного вида септаккордов широко распространён септаккорд, который строится в мажоре и гармоническом миноре на V ступени — доминанте, и называемый поэтому **доминантсептаккордом**. Доминантсептаккорд состоит из мажорного трезвучия с добавленной сверху малой терцией (б.3 + м.3 + м.3). Септаккорд такого строения, построенный от любого звука, называется малым мажорным септаккордом. Звуки любого септаккорда, считая от основного, называются: **прима** (основание аккорда), **терция**, **квинта** и **септима** (вершина аккорда). Доминантсептаккорд обозначается следующим образом — D_7. Иногда можно встретить обозначение, указывающее на ступень, от которой строится доминантсептаккорд — V_7.



Помните, что доминантсептаккорд имеет одинаковое строение в мажоре и миноре, поэтому в минорных тональностях при терции доминантсептаккорда, которая всегда приходится на VII (пониженную по сравнению с мажором) ступень соответствующей гаммы, всегда должен находиться повышающий знак альтерации!

Доминантсептаккорд имеет три обращения: 1-е обращение называется квинтсекстаккордом ($^6_5$), 2-е обращение называется терцквартаккордом ($^4_3$) и 3-е обращение называется секундаккордом ($_2$). Названия обращений доминантсептаккорда связяны с интервалами, образованным нижним звуком аккорда с его примой и септимой.



Для того чтобы уметь строить доминантсептаккорд и его обращения в тональности и от данного звука, необходимо знать порядок расположения интервалов, составляющих эти аккорды, и ступени на которых они строятся:

D_7 — б.3 + м.3 + м.3; на V ступени
D^6_5 — м.3 + м.3 + б.2; на VII ступени
D^4_3 — м.3 + б.2 + б.3; на II ступени
D_2 — б.2 + б.3 + м.3; на IV ступени.

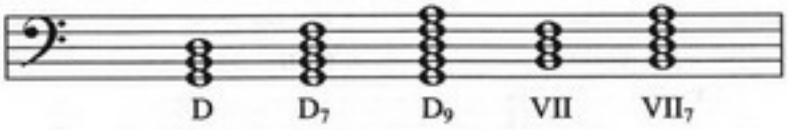
Во всех обращениях септаккорда имеется секунда, которая возникла в результате обращения септимы. В квинтсекстаккорде секунда находится наверху, в терцквартаккорде — в середине, в секундаккорде — внизу. Вершина этой секунды во всех обращениях является основным звуком септаккорда.

Понятие о ладовых функциях аккордов.

В условиях ладотональной системы аккорды, так же как и отдельно взятые звуки, воспринимаются в рамках своей тональности. На каждой ступени соответствующей тональности встречаются различные аккорды в виде трезвучия, септаккорда, их обращений и т. д. При этом аккорды различных ступеней играют в музыкальном произведении различную роль или, как это иначе называют, имеют различные функции. **Тоническое трезвучие (T)**, как уже говорилось, — самый устойчивый, самый стабильный аккорд. С тонического трезвучия чаще всего начинается музыкальное произведение — этот аккорд сразу фиксирует, закрепляет тональность. Тоническим трезвучием или созвучием на его основе обычно заканчивается музыкальное произведение, а также его различные фрагменты, имеющие завершённый характер. Таким образом, основная функция тонического трезвучия — создание устойчивости.

Противоположное значение имеют аккорды, которые образуются на V ступени, называемой доминантой. В **доминантовые аккорды** — трезвучие (D), септаккорд (D_7), нонаккорд — аккорд из пяти звуков (D_9) — всегда входят вводные звуки соответствующей тональности, активно стремящиеся разрешиться в тонику. Поэтому функция этих аккордов прямо противоположна функции тоники — аккорды эти неустойчивы и вызывают потребность дальнейшего движения аккордов.

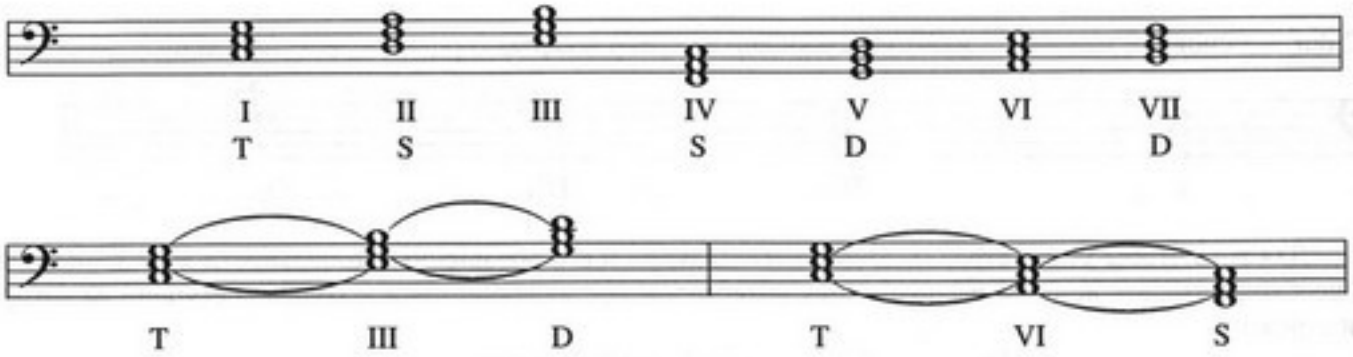
Доминантовую функцию имеют не только аккорды, образованные на V ступени, но и близкие им по составу звуков аккорды VII ступени — трезвучие (VII) и септаккорд (VII_7). (Например, в до-мажоре VII: си-ре-фа; VII_7: си-ре-фа-ля). Все упомянутые аккорды, построенные на V и VII ступенях, образуют группу доминантовой функции:



Как видно из приведенного примера, трезвучие VII ступени имеет три общих звука с D_7, а VII_7— четыре общих звука с D_9. Это ясно показывает внутреннее родство этих аккордов, а их принадлежность к доминантовой функции, как указано выше, определяется наличием в каждом из них вводных звуков.

К числу неустойчивых принадлежат и **аккорды субдоминантовой функции**, образованные на IV и VII ступенях. Эта группа включает в себя трезвучие (S) и септаккорд IV ступени (S_7), трезвучие (II) и септаккорд II ступени (II_7).

Из сказанного вытекает, что на каждой ступени возникают аккорды с ярко выраженными однозначными функциями. Невыясненными остались функции III и VI ступеней. Особенностью этих аккордов является то, что они имеют общие звуки частично с тоникой, а частично с доминантой или субдоминантой.



Приведенный пример показывает, что трезвучие III ступени имеет два общих звука с тоническим (в данном случае — ми и соль), а два — с доминантой (соль и си); трезвучие VI ступени — два общих звука с тоническим (до и ми), два — с субдоминантой (ля и до). В связи с этим свойством функциональная принадлежность этих аккордов не является столь же однозначной, как аккордов доминантовой и субдоминантовой функций. Им свойственны как бы элементы двух функций, почему их и называют бифункциональными аккордами.

Сравнивая неустойчивые функции — доминантовую и субдоминантовую, можно заметить, что первая более интенсивна. Аккорды доминантовой функции активно стремятся к разрешению в тонику, что объясняется восходящим тяготением вводного звука. Субдоминантовая функция более нейтральна; S может переходить как в T, так и в D.

Наиболее естественной и универсальной формулой, которая служит основой функционального развития и к которой сводятся большинство гармонических оборотов, является последовательность: T — S — D — T, а также её сокращённые варианты: T — D — T (так называемый *автентический оборот*) и T — S — T *(плагальный оборот*). Если под T, S и D подразумевать не только трезвучия построенные на соответствующих ступенях, а любые аккорды, в том числе септаккорды, нонаккорды и т.д., относящиеся к данной функциональной группе, то эти последовательности весьма точно отражают смену аккордов в произведениях самых различных музыкальных жанров. Например, в джазовой музыке широко используется последовательность T_{+7} — $VI(m)_7$ — SII_7 — D_7 — T_{+7}, которая фактически является частным случаем универсальной формулы T — S — D — T.

Разрешение доминантсептаккорда и его обращений.

В D7 входят три неустойчивых звука, которые разрешаются на основе ладовых тяготений. Основной доминантсептаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие (с пропущенной квинтой) с утроенным основным звуком:

Доминантовый квинтсекстаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие:

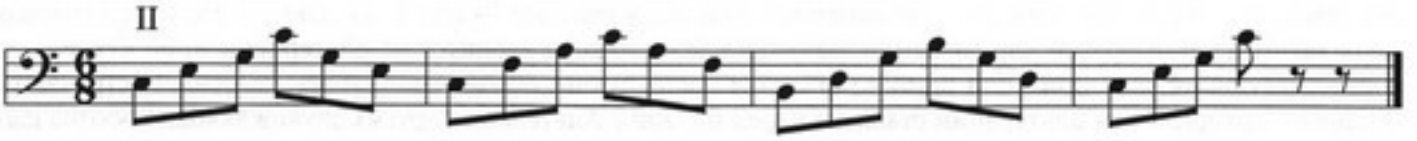
Доминантовый терцквартаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие:

Доминантовый секундаккорд разрешается в секстаккорд тонического трезвучия:

Несмотря на то, что V ступень является общим звуком для доминантсептаккорда и тонического трезвучия, при разрешении основного вида доминантсептаккорда она переходит скачком в I ступень. Это вызвано потребностью иметь при разрешении в басу (для большей устойчивости) основной звук тонического трезвучия.

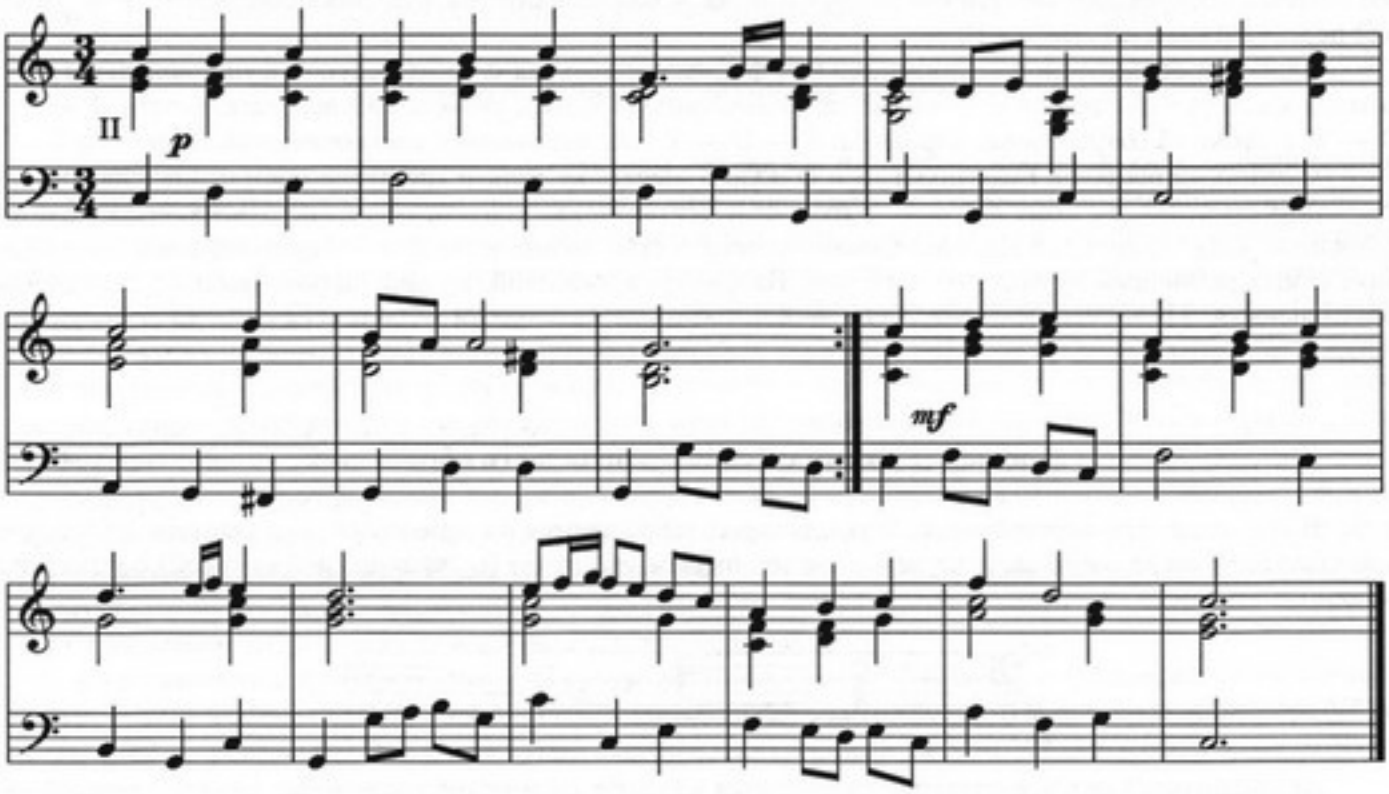
Арпеджио называется последовательное (снизу вверх или сверху вниз) исполнение звуков аккорда.

5-1. Упражнение.



В этом упражнении гармоническая последовательность T — S^6_4 — D_6 — T исполняется в форме арпеджио.

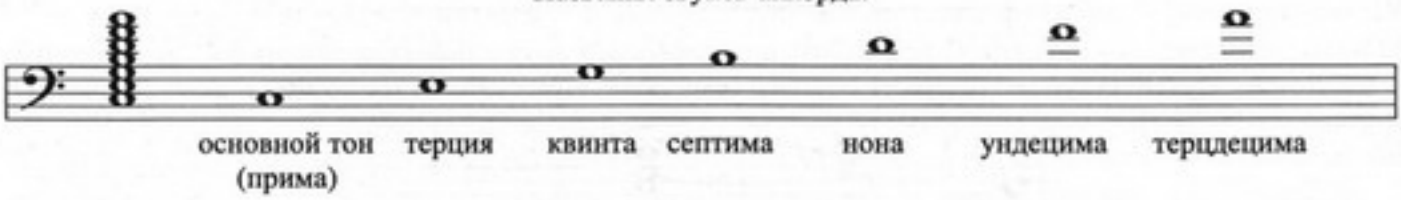
5-2. Ария. И.С. Бах. Пьеса исполняется в дуэте с клавишным инструментом, при этом бас-гитара дублирует партию левой руки (нижняя строка, басовый ключ).



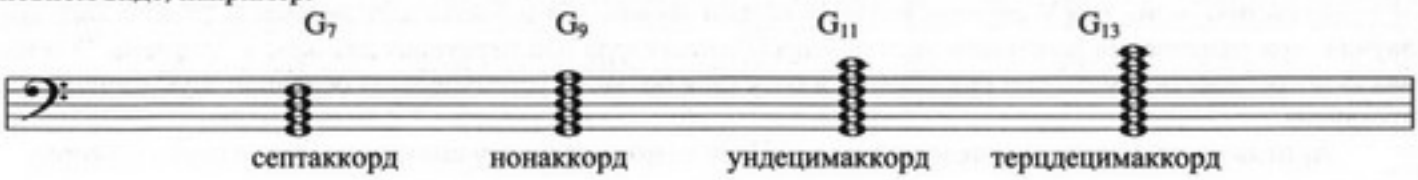
Виды аккордов и их обозначения.

Мы уже познакомились с четырьмя видами трезвучий и одним септаккордом. Кроме них в музыке используется большое количество других видов аккордов. Для того чтобы уметь построить любой аккорд, познакомьтесь с их строением и обозначениями. В различных изданиях могут встретиться самые разнообразные обозначения одного и того же аккорда, здесь же приведены наиболее часто встречающиеся.

Названия звуков аккорда:



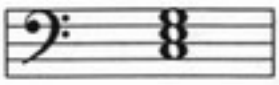
Начиная с септаккорда, название аккорда образуется от интервала между его крайними звуками в основном виде, например:



Любой аккорд обозначается большой буквой, соответствующей его основному тону. Цифры 7, 9, 11, 13 обозначают септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды соответственно и проставляются за буквой, в виде нижнего или верхнего индекса, например F_7 или F^7 (в данном пособии используются как тот, так и другой варианты обозначений). Если аккорд строится от альтерированной ступени, то соответствующий знак (диез или бемоль) ставится после буквы, обозначающей эту ступень. (Встречаются издания в которых знак альтерации ставится перед буквой.) Альтерация других звуков аккорда обозначается цифрами, соответствующими положению звука в аккорде. Знак перед цифрами, ♯ или "+" и ♭ или "-", показывает, что данный звук альтерируется. (Иногда эти знаки ставятся после цифры). Часто обозначения альтерированных звуков помещается в скобки, например: $C^{\sharp}_{7}{}^{(+5)}$.

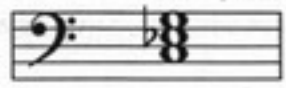
Трезвучия:

C (или Cma)



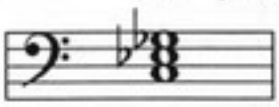
мажорное

Cm (или Cmi, или Cmin)



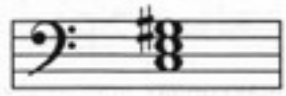
минорное

Cm^{-5} (или C^{0}, или Cdim, или $Cm^{\flat 5}$)



уменьшенное

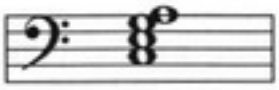
C^{+5} (или C^{+}, или $C^{\#5}$, или Caug)



увеличенное

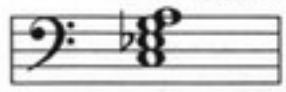
Трезвучия с секстой:

C^{6}



мажорное с секстой

Cm^{6} (или $Cmin_{6}$)

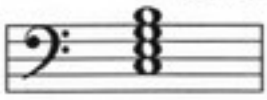


минорное с секстой

Как в мажорных, так и в минорных трезвучиях с секстой используется только большая секста.

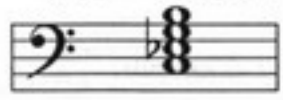
Септаккорды:

C^{+7} (или Cmaj, или $Cmaj^{7}$, или CM, или CΔ)



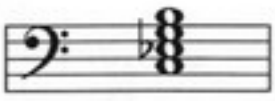
большой мажорный

Cm^{+7} (илиC_Δ)



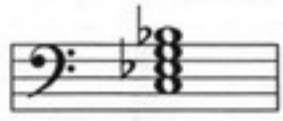
большой минорный

C^{7}



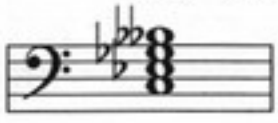
малый мажорный

Cm^{7} (или C ˙)



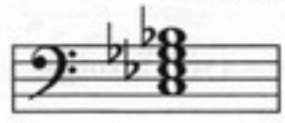
малый минорный

Co (или Cdim или Cdim7)



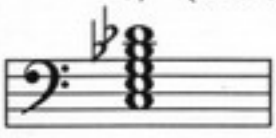
уменьшенный

Cø (или Cm_{7}^{-5})



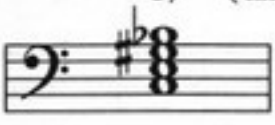
полууменьшенный

C_{7}^{-5} (или $C_{7}^{\flat 5}$)



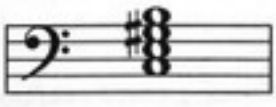
малый мажорный с пониженной квинтой

C_{7}^{+5} (или $C_{7}^{\#5}$)



малый мажорный с повышенной квинтой

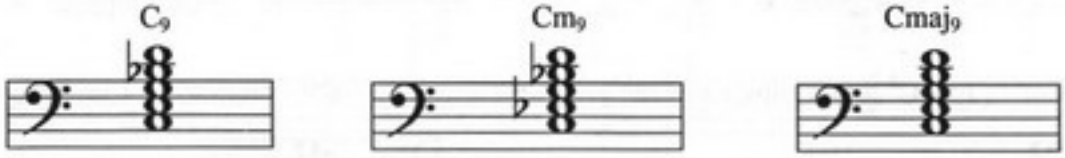
$Cmaj_{7}^{+5}$ (или C_{+7}^{+5} или $Cmaj_{7}^{\#5}$)



большой мажорный с повышенной квинтой (большой увеличенный)

Нонаккорды.

Нонаккорды образуются добавлением к септаккордам большой ноны и обозначаются цифрой $_9$ при основной букве аккорда. Альтерация остальных звуков нонаккорда производится так же, как и в септаккорде:

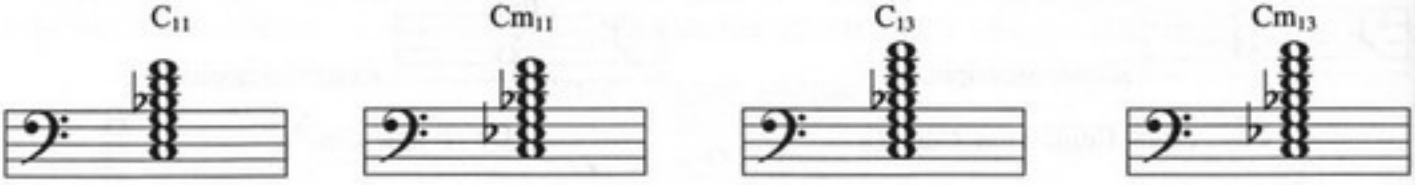


Кроме больших нон в нонаккордах используются как малые ($_{\cdot 9}$), так и увеличенные ноны ($_{+9}$):

Цифры $_9{}^6$ прибавленные к мажорному или минорному трезвучию означают добавление к нему большой сексты (вместо септимы) и большой ноны:

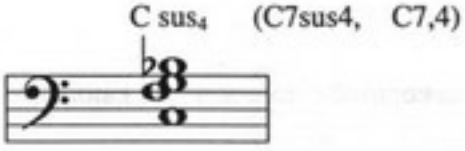
Ундецимаккорды и терцдецимаккорды.

Цифра $_{11}$ означает прибавленные к мажорному или минорному трезвучию малую септиму, большую нону и чистую ундециму, а цифра $_{13}$ — ещё и большую терцдециму:

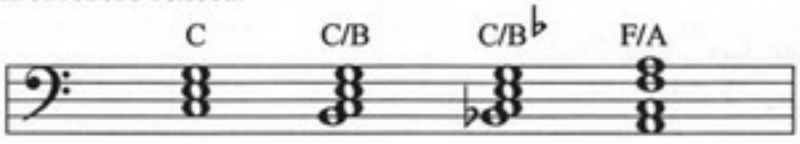


Альтерация любых звуков в этих аккордах обозначается с помощью соответствующих знаков и цифр, как и в септаккордах.

Если к аккорду прибавляется не входящий в его структуру звук, то к основному буквенному обозначению аккорда добавляется sus или add, что означает поддерживать, прибавлять:

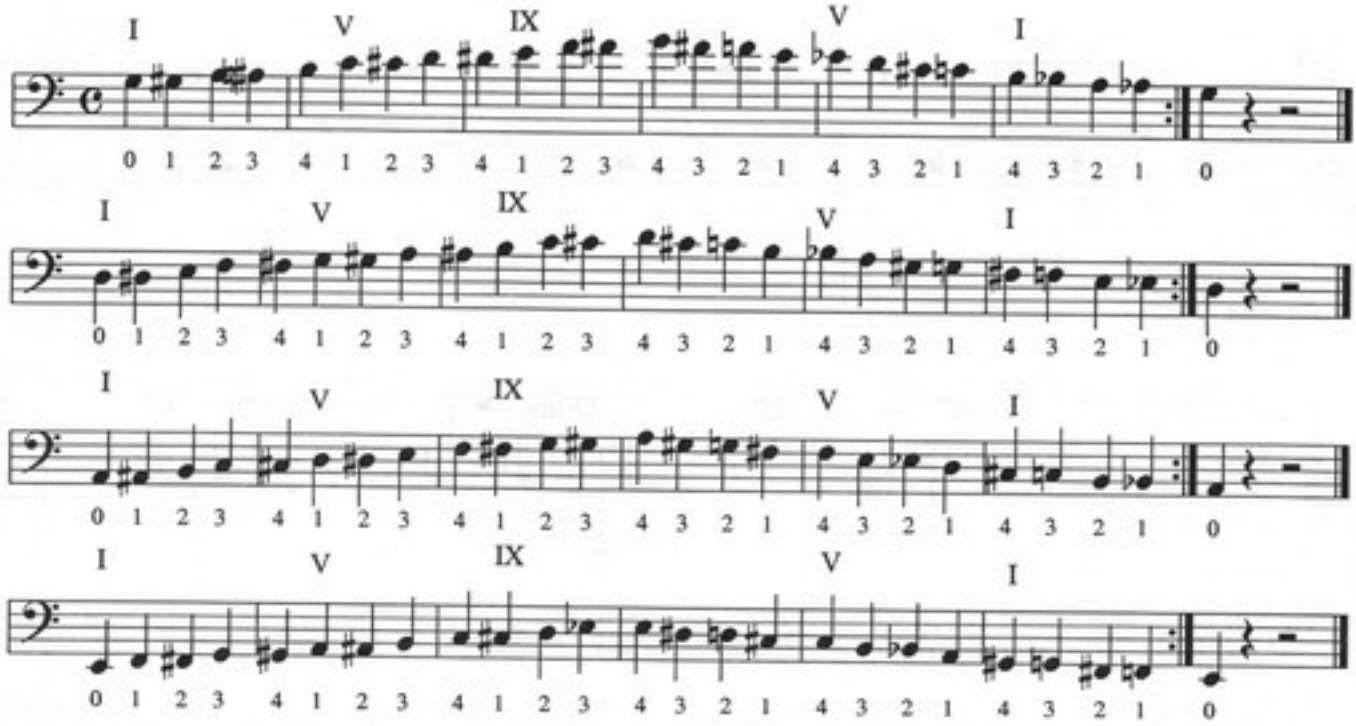


Встречается запись в виде дроби: сверху записывается весь аккорд, снизу — определённый бас, который может и не входить в состав аккорда. Это удобно и возможностью показать обращение аккорда. Здесь хорошо видна также линия басового голоса:

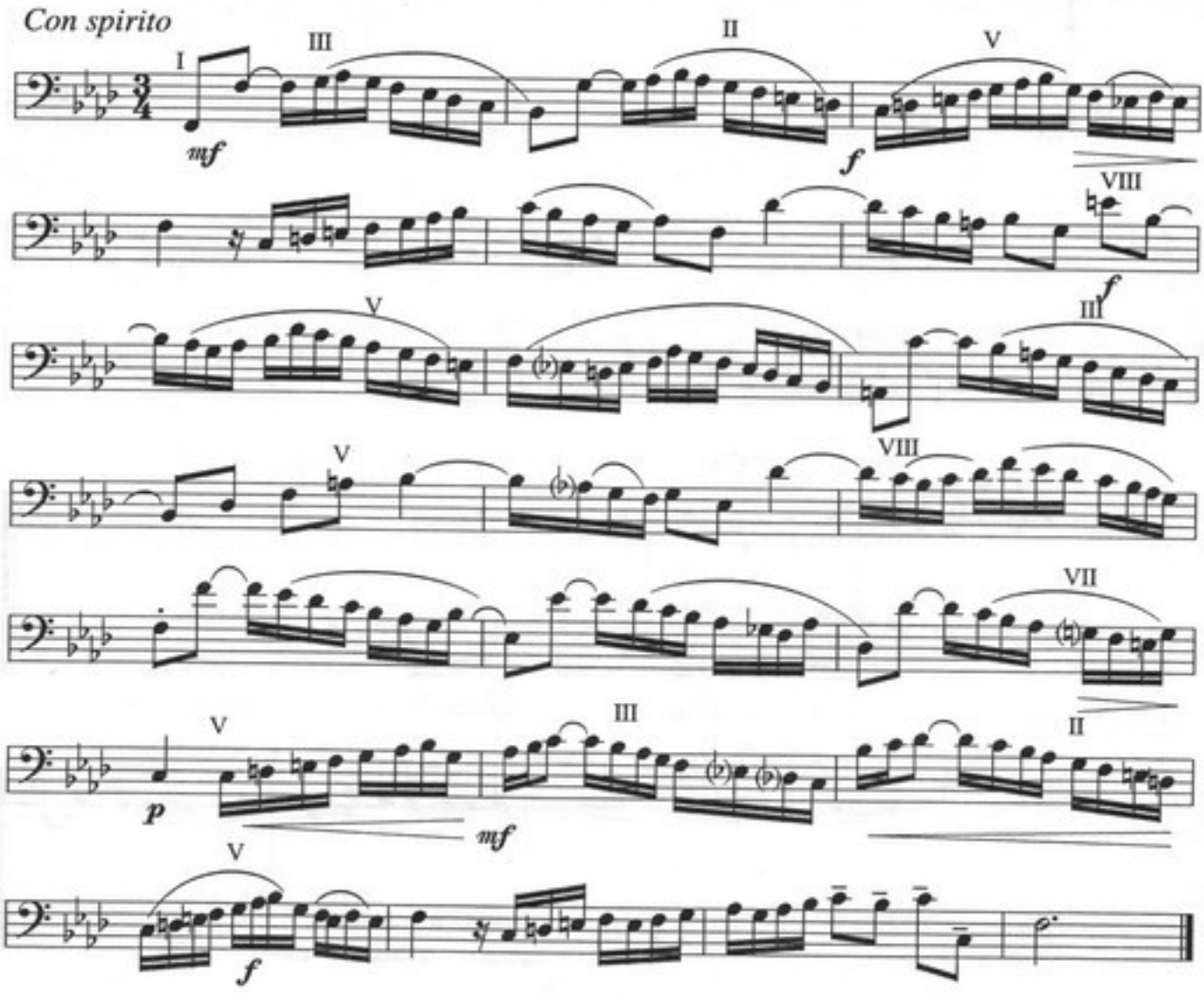


Таким образом, буквенно-цифровое обозначение аккордов может подробно отобразить состав аккорда, альтерацию, иногда обращение, не может быть отображено только расположение аккорда.

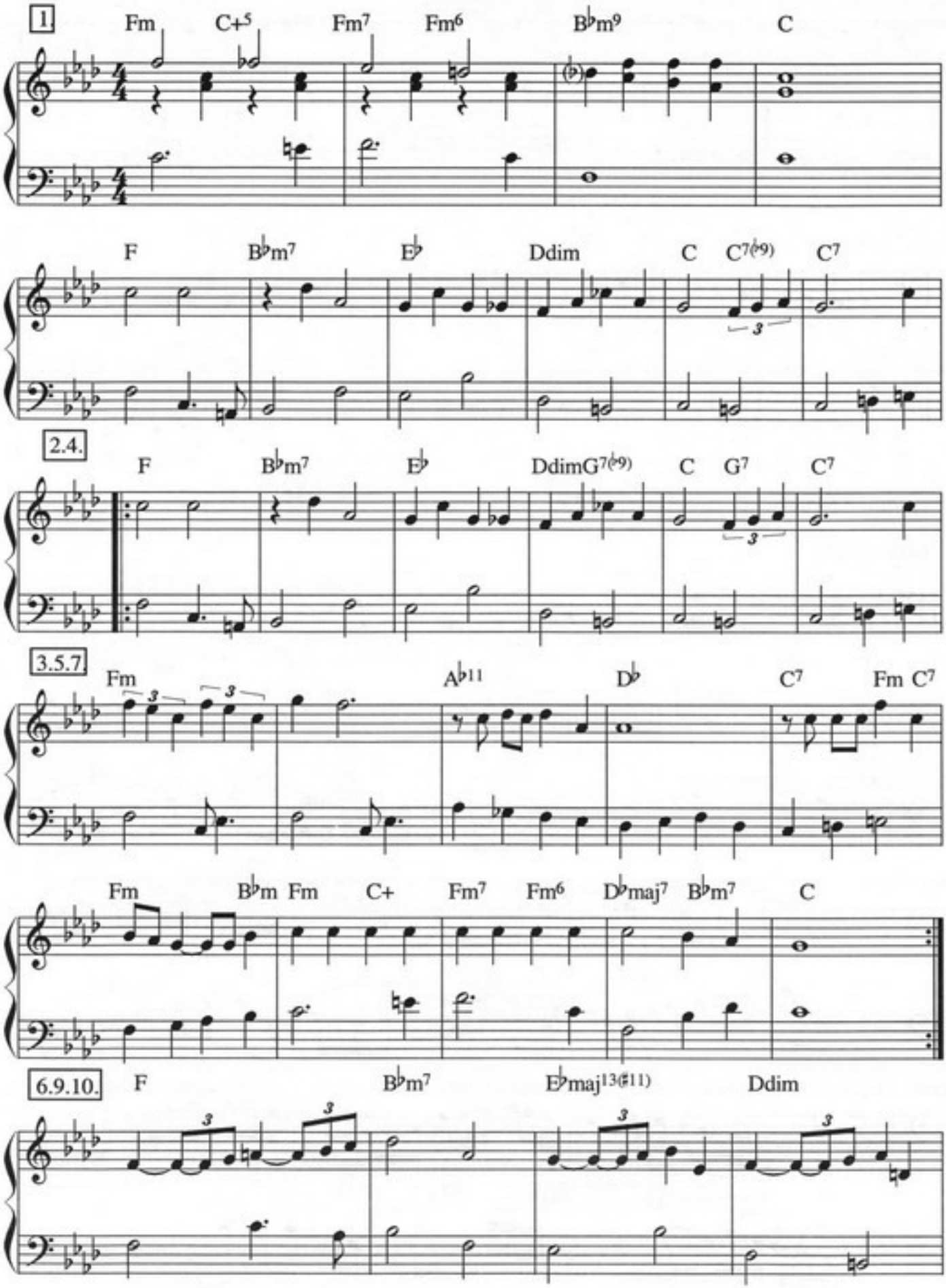
5-3. Хроматическая гамма на одной струне.



5-4. Этюд. Э.Хайден.



5-5. Мишель. (Michelle). Дж. Леннон — П. Маккартни.



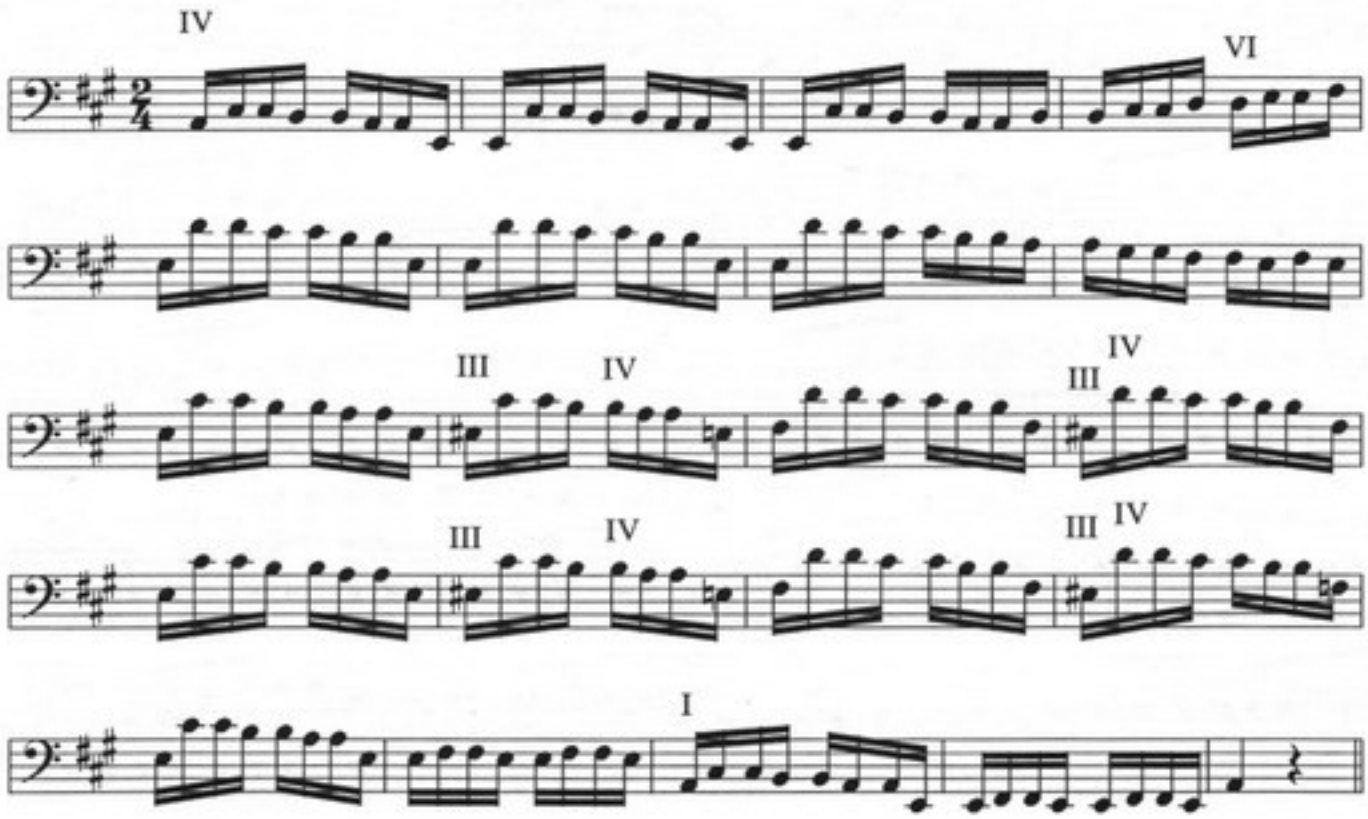
C Ddim C7 8. F B♭m

E♭ Ddim C G7(♭9) C

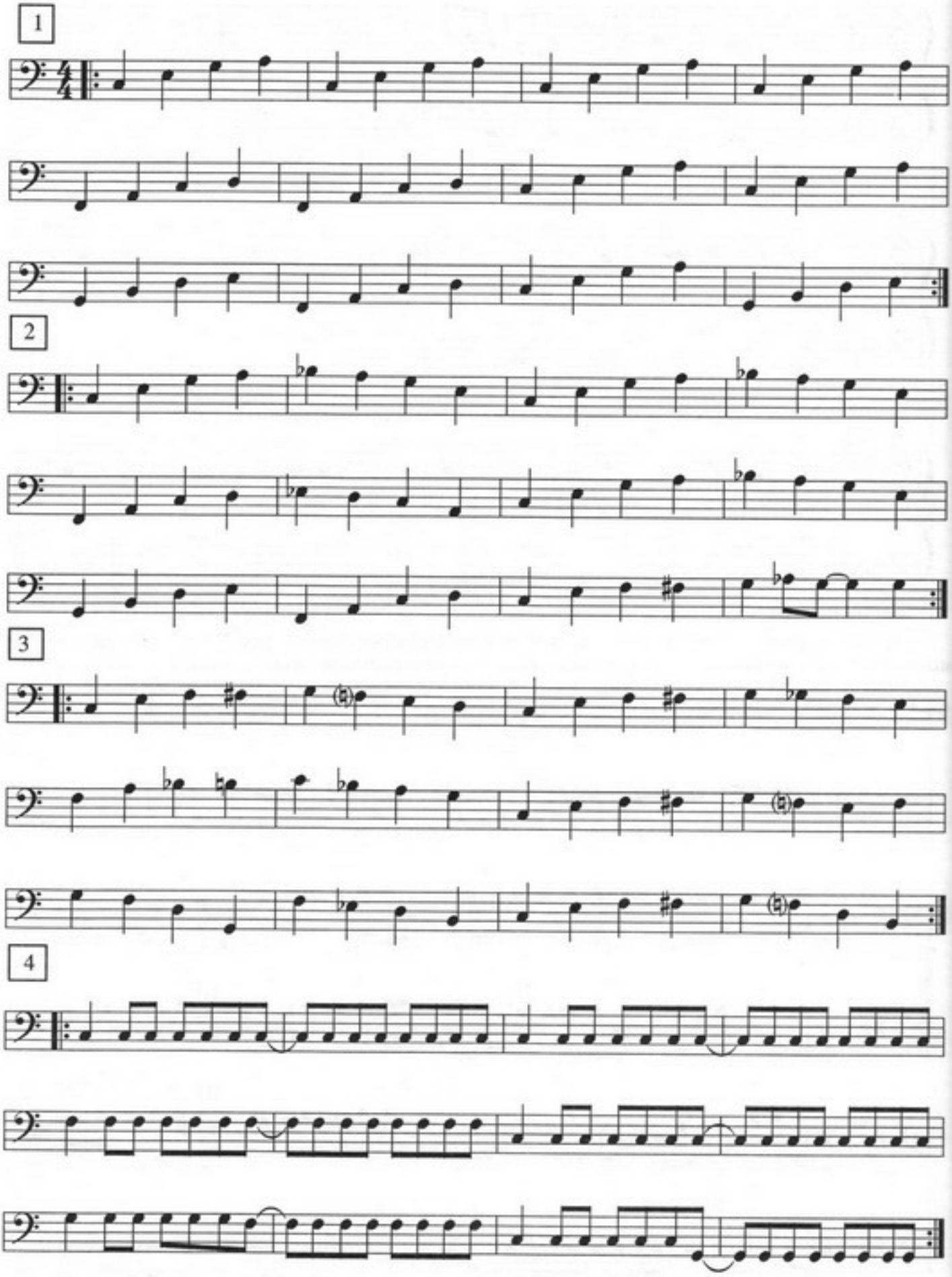
Fm C7 Fm7 B♭ Fm B♭m C7 Fm C7

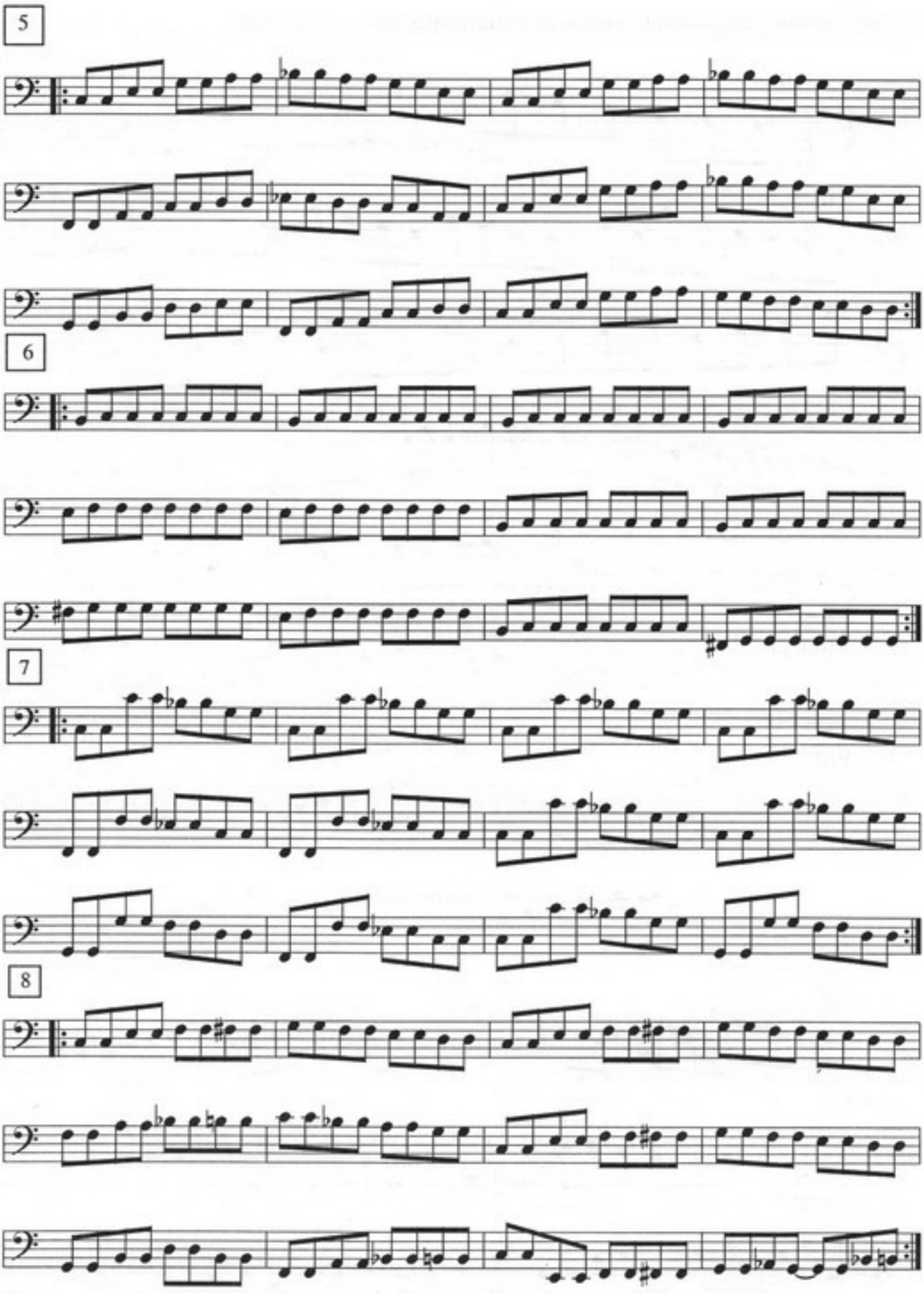
Цифры в прямоугольной рамке означают последовательность частей. Такой приём обозначения формы иногда удобен в многочастных произведениях с произвольным чередованием различных частей.

5-6. Этюд. С.Ли.

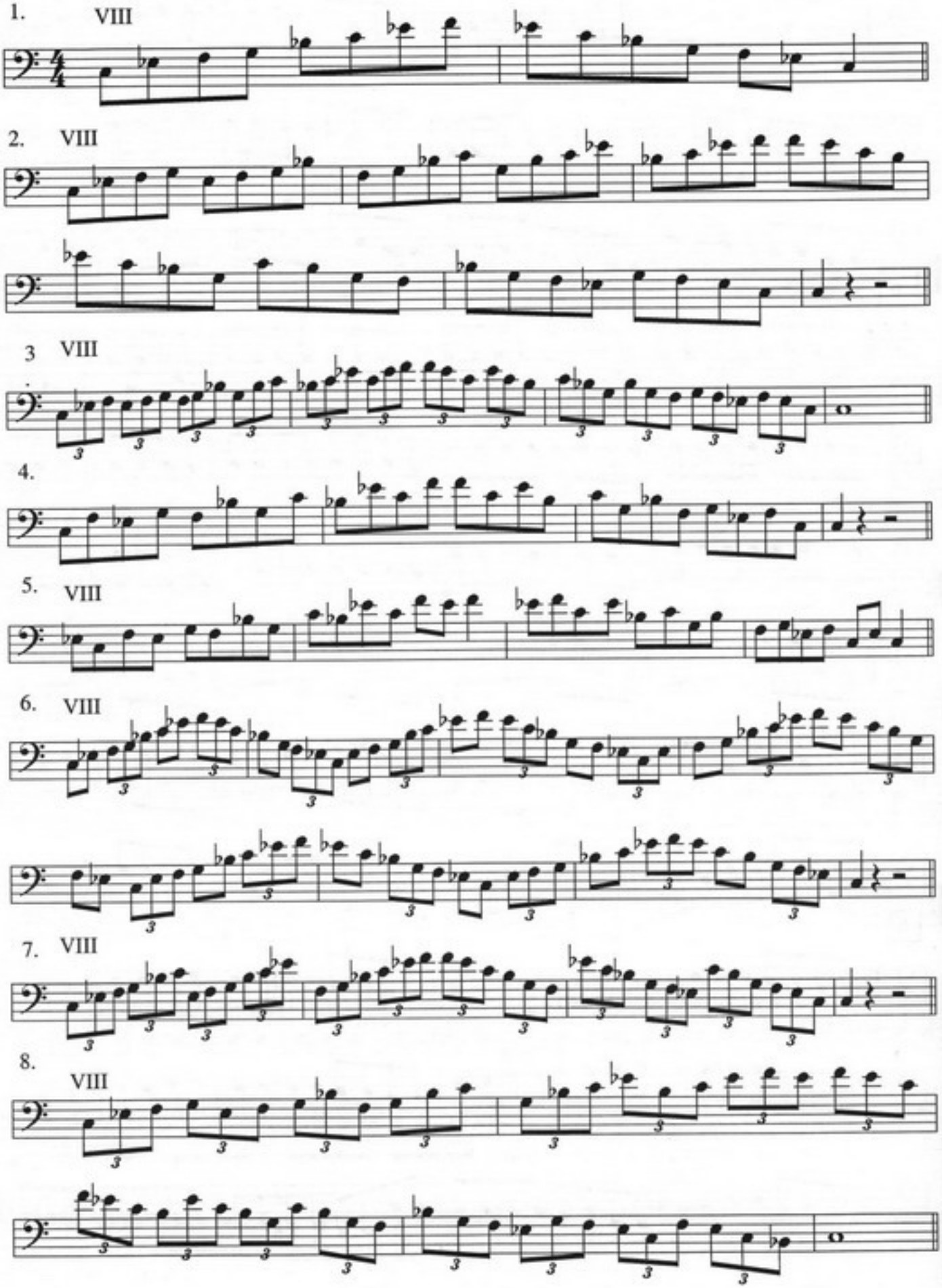


5-7. Примеры аккомпанемента буги-вуги и рок-н-ролла.

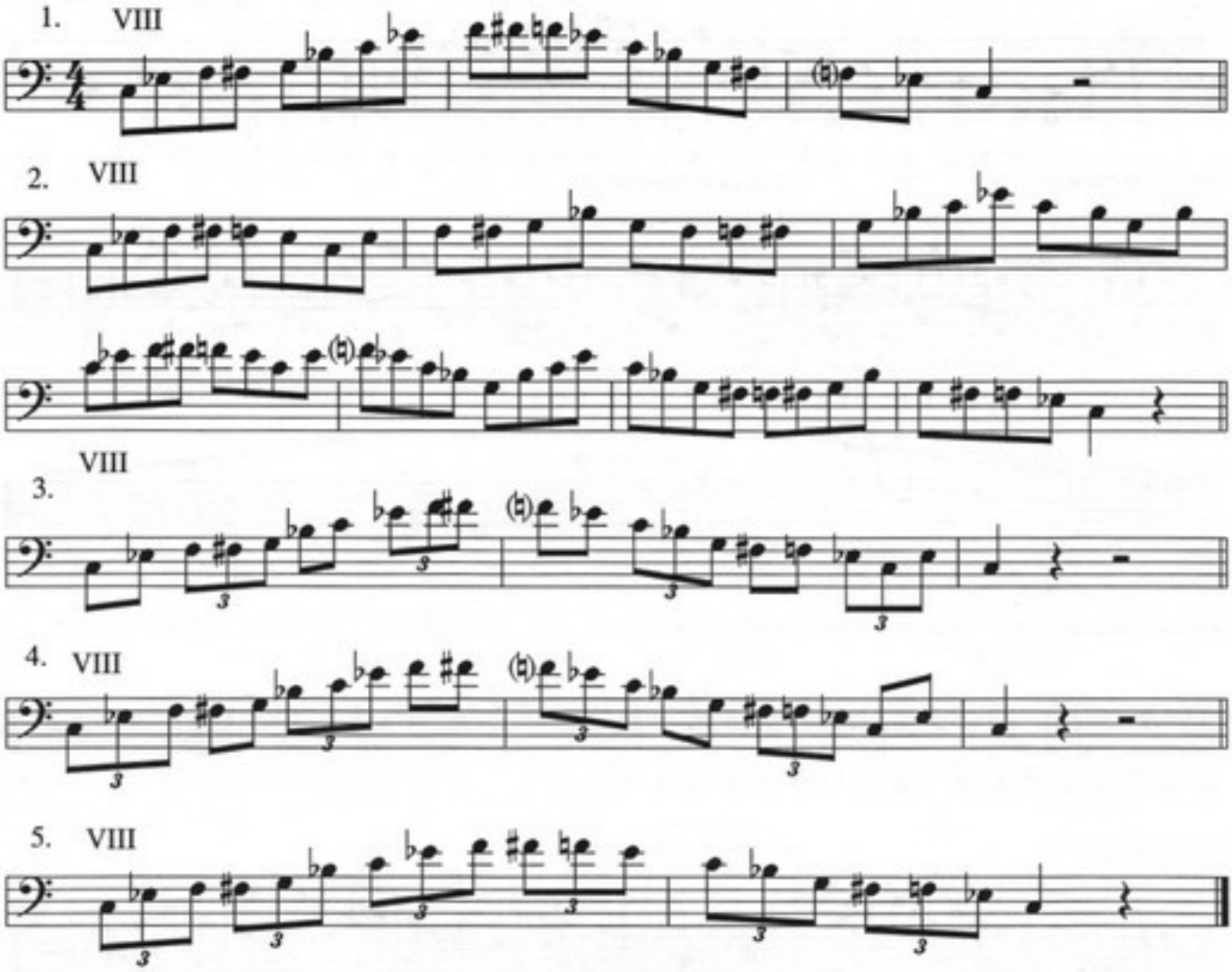



5
6
7
8

5-8. Упражнения для освоения блюзовой пентатоники (основная позиция).



5-9. Упражнения для освоения блюзовой пентатоники (с добавленной повышенной IV степенью). Играть в дуольной и триольной пульсациях.



Аппликатурная система.

Изучение гамм, арпеджио неразрывно связано с освоением аппликатуры, грифа бас-гитары. Усвоение предлагаемых аппликатур позволит музыканту правильно развивать игровую технику, чётко ориентироваться на грифе, играя по слуху и при чтении с листа.

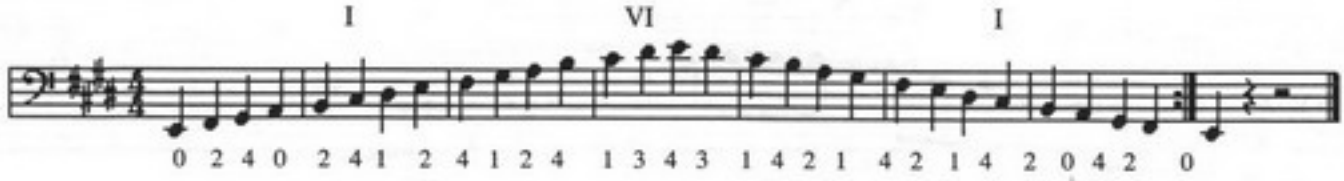
Двухоктавные мажорные и минорные гаммы, как и однооктавные, могут быть разделены на две группы: первая начинается на струне ми (E), вторая — на струне ля (A). Первая группа начинается с гамм ми-мажор и ми-минор, далее по полутонам вверх; вторая группа — с гамм ля-мажор и ля-минор, далее по хроматическому звукоряду. Аппликатура в двух группах частично совпадает, например: аппликатура гаммы ми-мажор схожа с аппликатурой гаммы ля-мажор, аппликатура гаммы фа-мажор — с аппликатурой гаммы си-бемоль-мажор, аппликатура гаммы ми-минор — с аппликатурой гаммы ля-минор, аппликатура гаммы фа-минор — с аппликатурой гаммы си-бемоль-минор и так далее. В пределах двухоктавных гамм даётся ломаное арпеджио, аппликатура которого схожа с аппликатурой простых арпеджио. Следует подчеркнуть, что предлагаемые здесь варианты аппликатур гамм и арпеджио не являются единственно возможными, а отражают лишь точку зрения автора на аппликатурную систему.

Гамма исполняется четвертями, восьмыми, шестнадцатыми. Рекомендуется играть гамму в медленном темпе, следя за ровностью звучания. При исполнении арпеджио (разложенных аккордов) необходимо контролировать переходы со струны на струну; следить за тем, чтобы не было разрывов между звуками. Для этого нужно по возможности снимать пальцы левой руки со струны в последний момент звукоизвлечения и в то же время энергично переносить их на соседнюю струну. Пальцы левой руки должны оставаться округлыми, и не прогибаться.

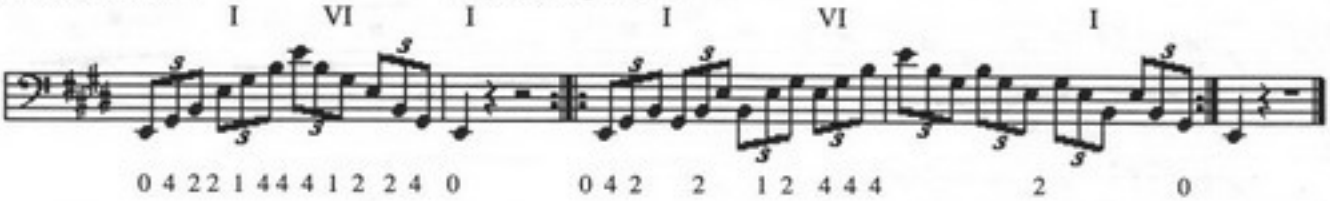
Смена позиций как на одной струне, так и на разных струнах должна быть незаметной на слух. В момент перехода происходит ослабление нажима на струну; большой палец также ослабляет нажим.

Двухоктавные гаммы. Первая группа.

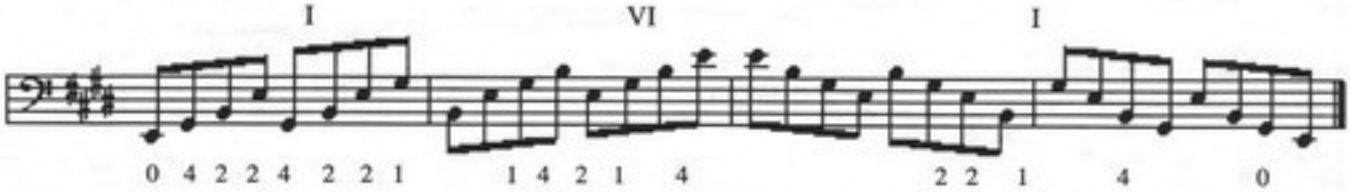
Гамма ми-мажор:



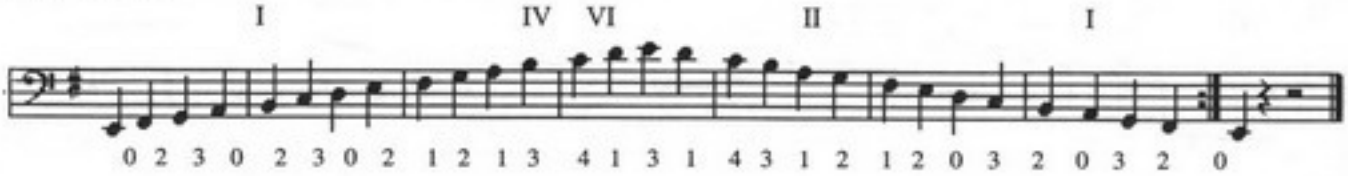
Длинное арпеджио:



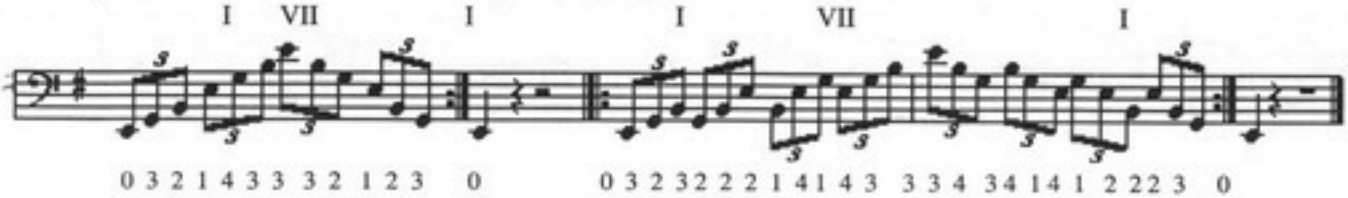
Короткое арпеджио:



Гамма ми-минор:

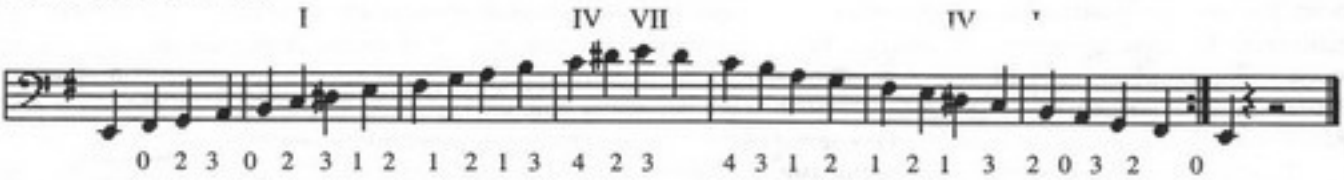


Длинное арпеджио:

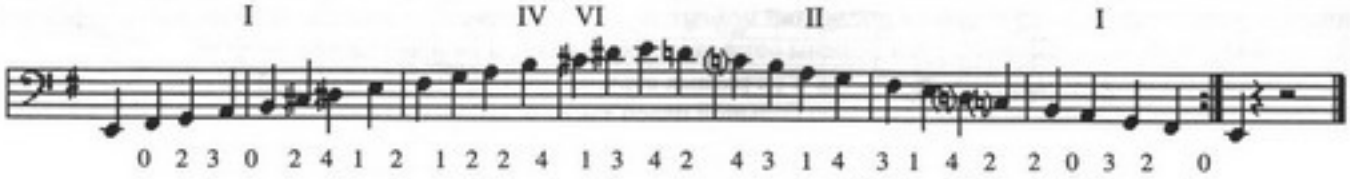


Короткое арпеджио

Гармонический ми-минор:

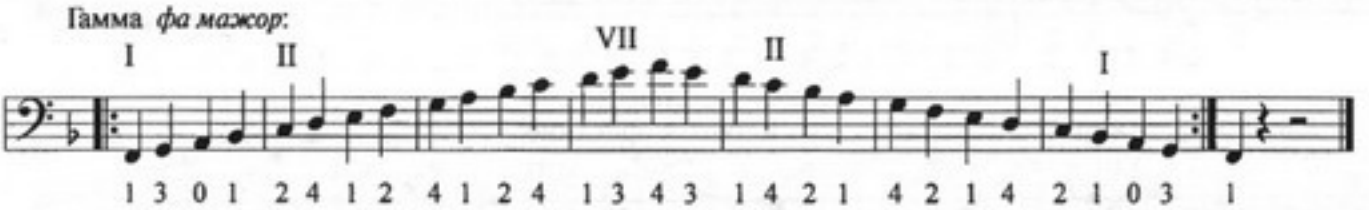


Мелодический ми-минор:

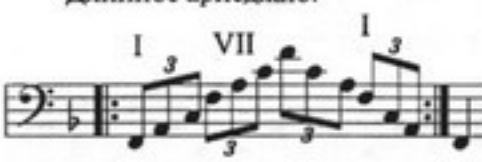


Аппликатура следующей гаммы, фа-мажор, так же как и аппликатуры предыдущих гамм, начинающихся с ми, не является универсальной, так как в ней применяются открытые струны.

Гамма *фа мажор*:

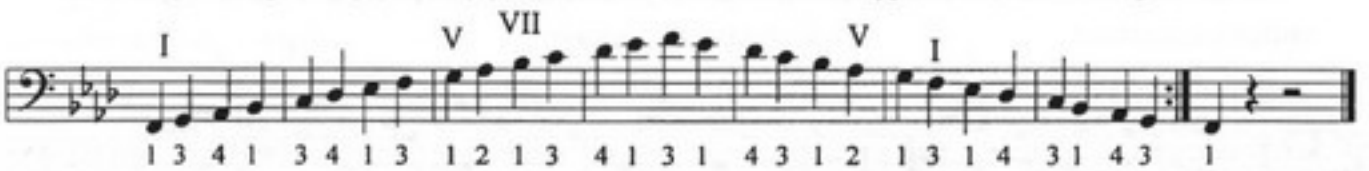


Длинное арпеджио:

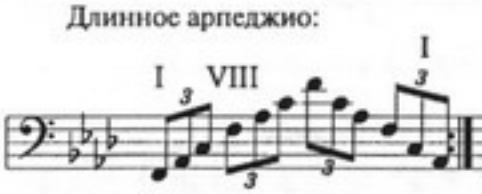


Короткое арпеджио:

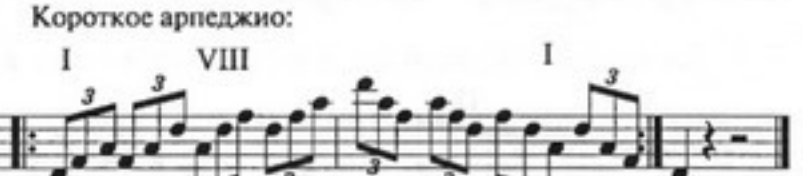
Гаммой *фа минор* на струне ми (E) начинается единая аппликатурная система минорных гамм:

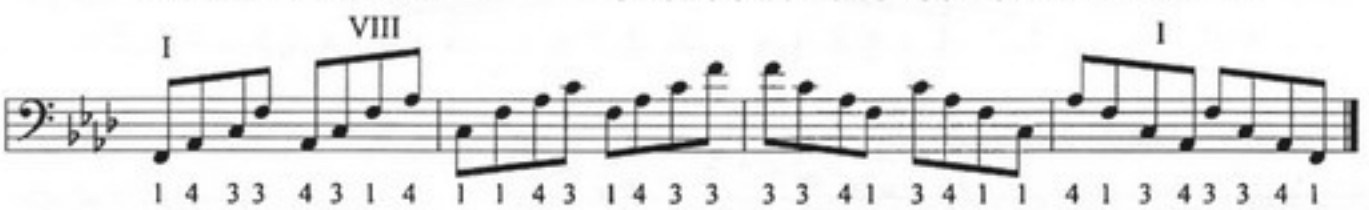


Длинное арпеджио:

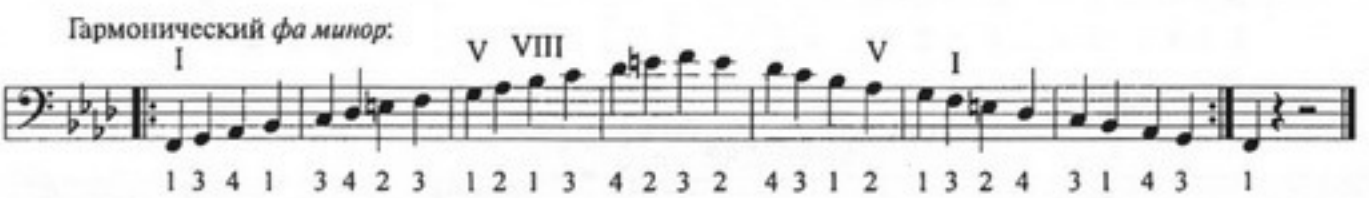


Короткое арпеджио:

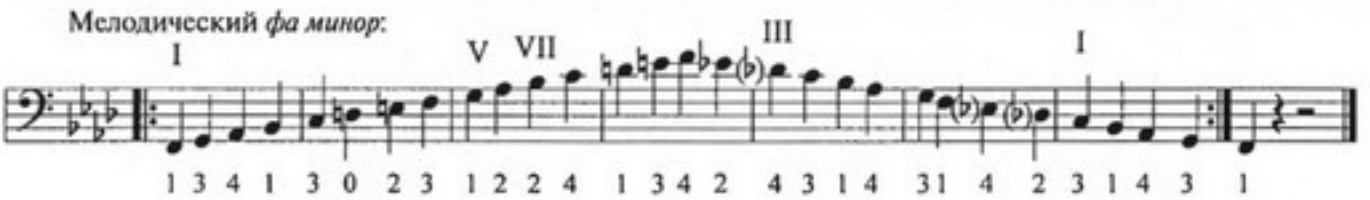




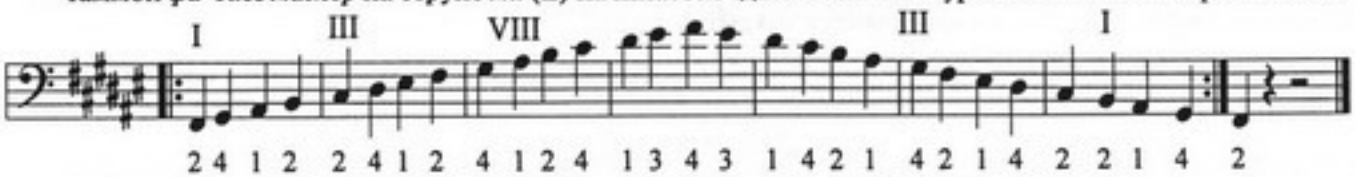
Гармонический *фа минор*:



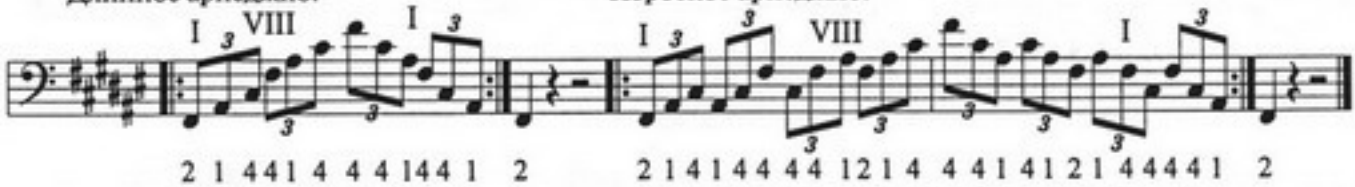
Мелодический *фа минор*:



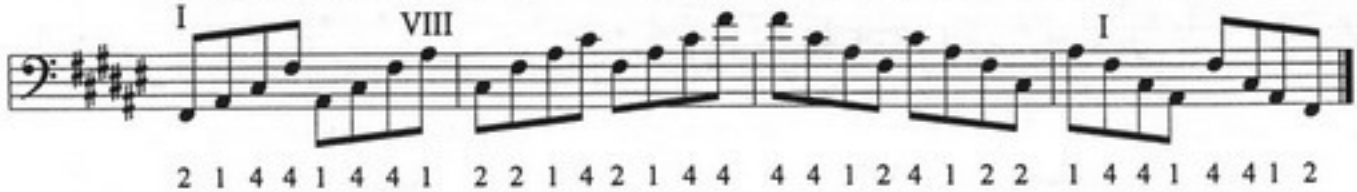
Гаммой *фа-диез мажор* на струне *ми* (E) начинается единая аппликатурная система мажорных гамм.

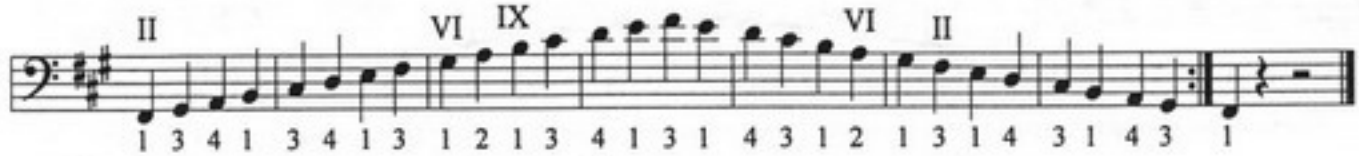


Длинное арпеджио:

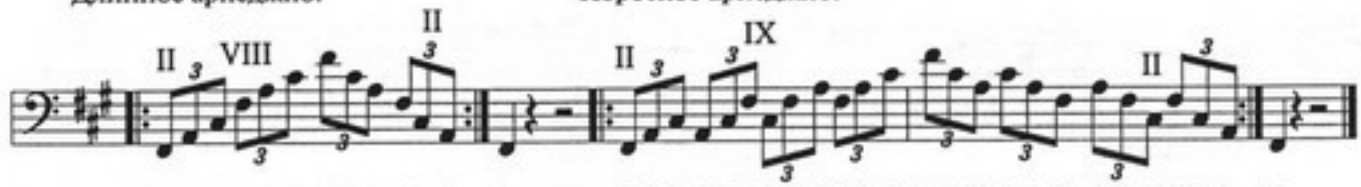


Короткое арпеджио:

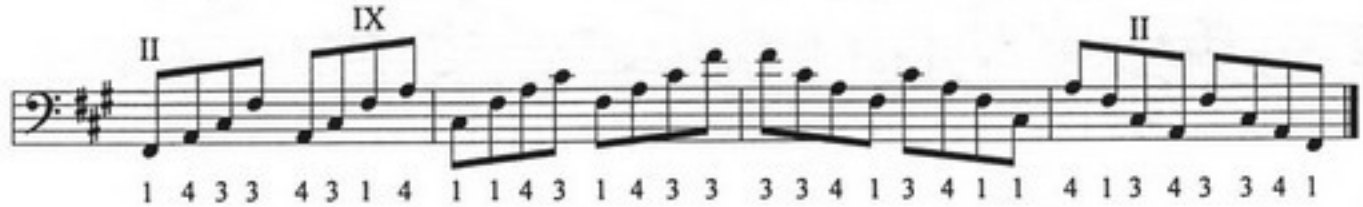




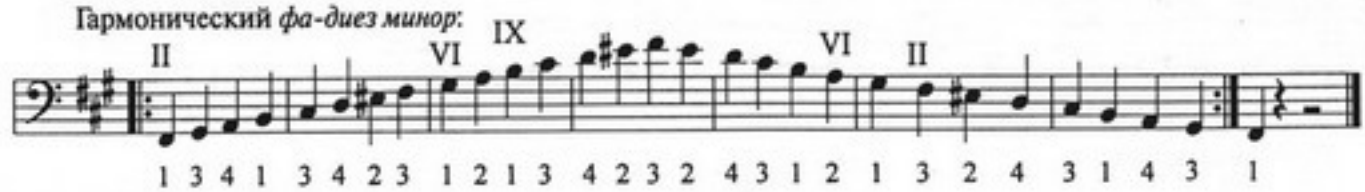
Длинное арпеджио:



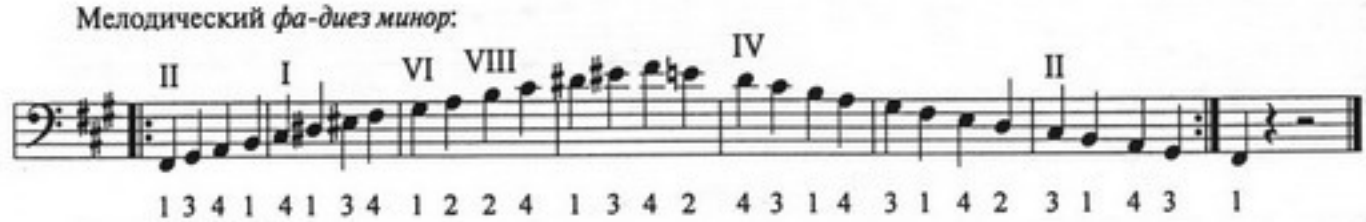
Короткое арпеджио:



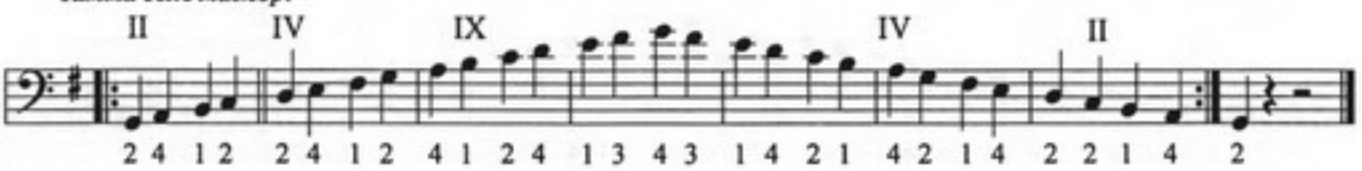
Гармонический *фа-диез минор*:



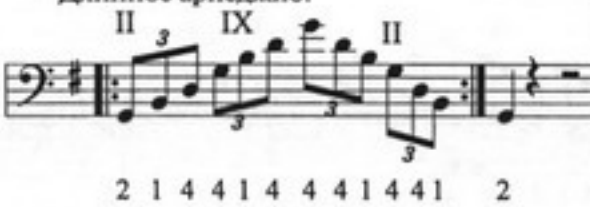
Мелодический *фа-диез минор*:



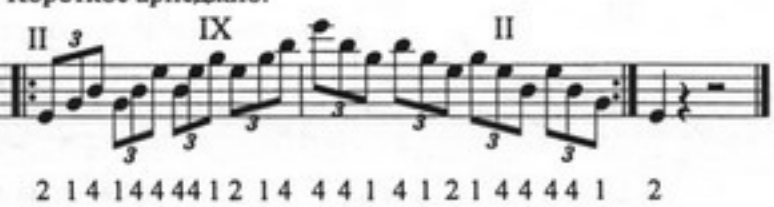
Гамма *соль мажор*:



Длинное арпеджио:

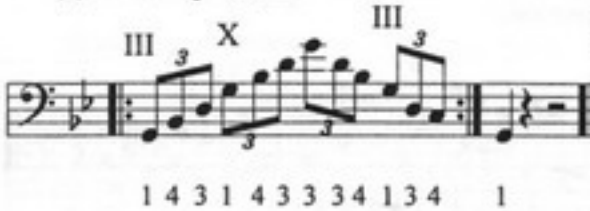


Короткое арпеджио:

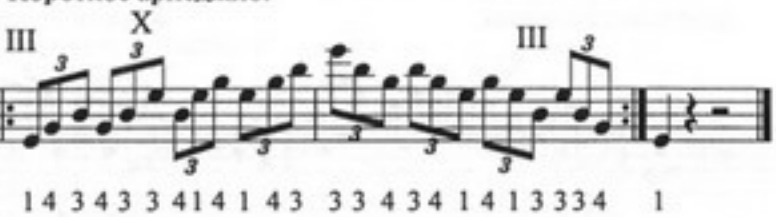


Гамма *соль минор*:

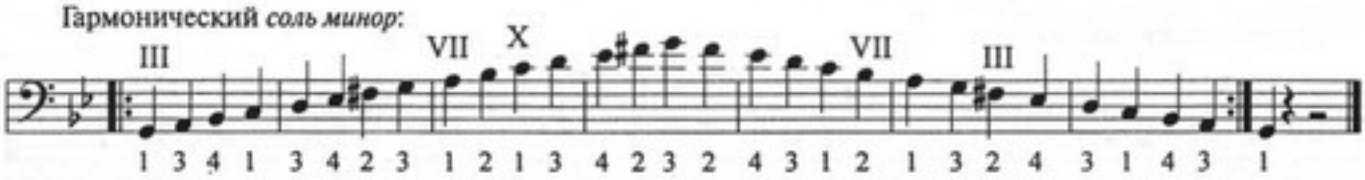
Длинное арпеджио:



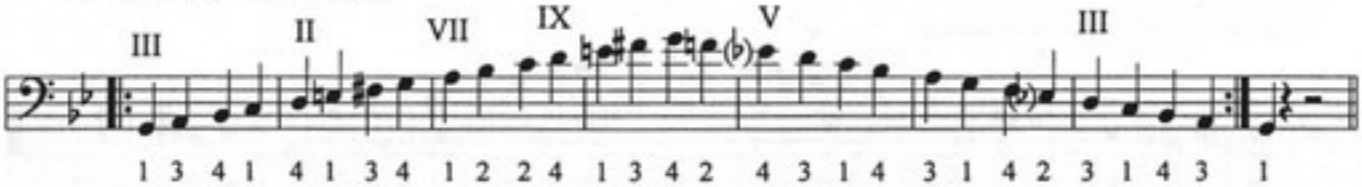
Короткое арпеджио:



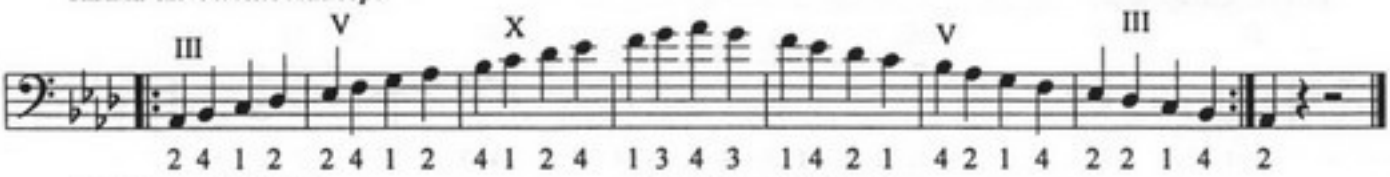
Гармонический *соль минор*:



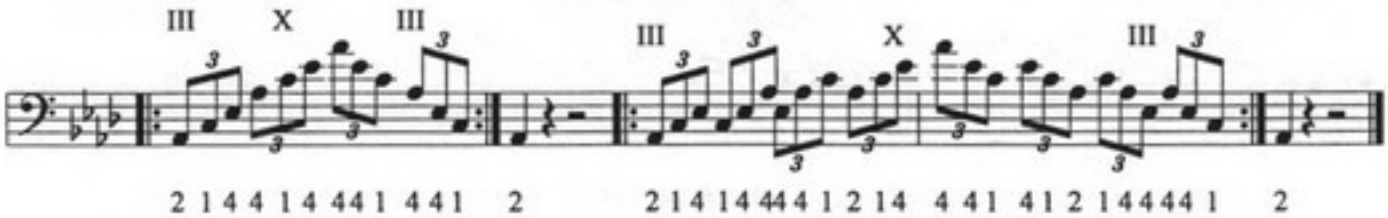
Мелодический *соль минор*:



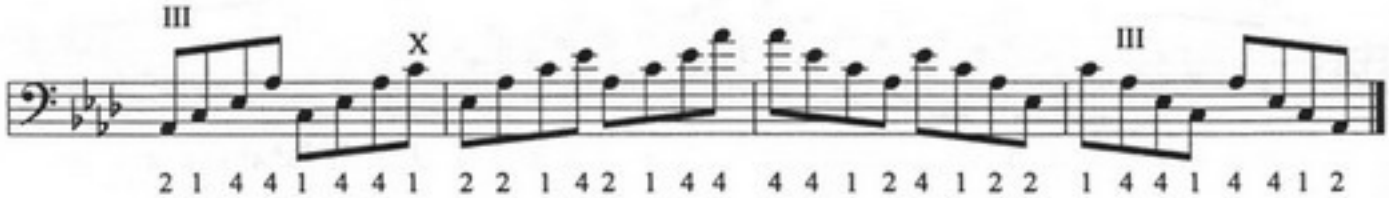
Гамма *ля-бемоль мажор*:



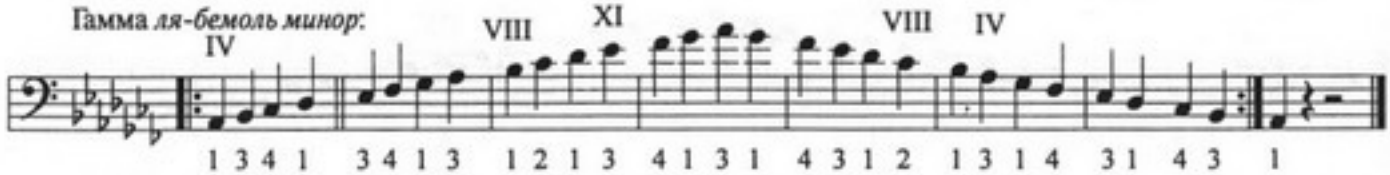
Длинное арпеджио:



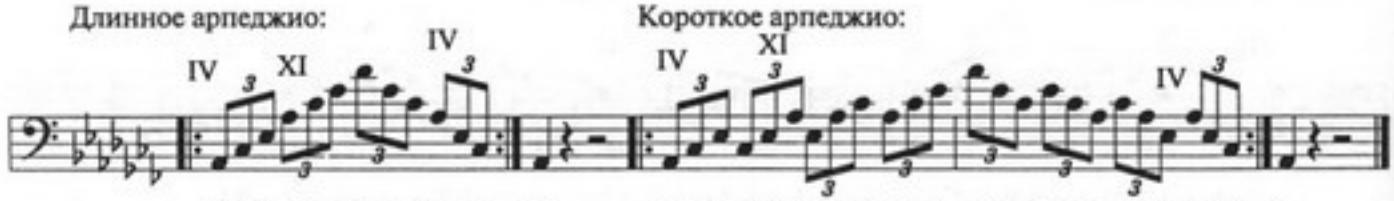
Короткое арпеджио:



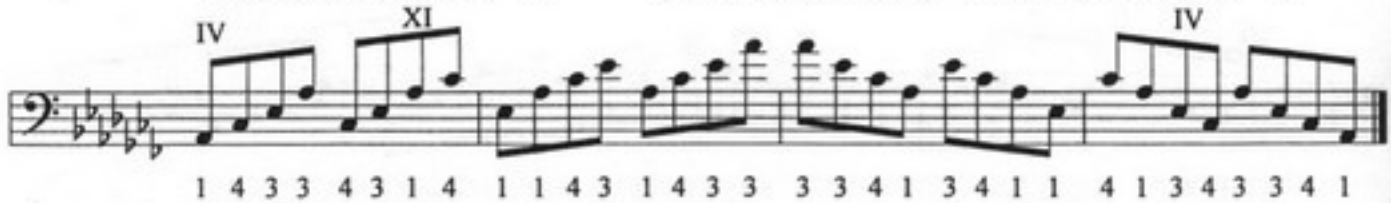
Гамма *ля-бемоль минор*:



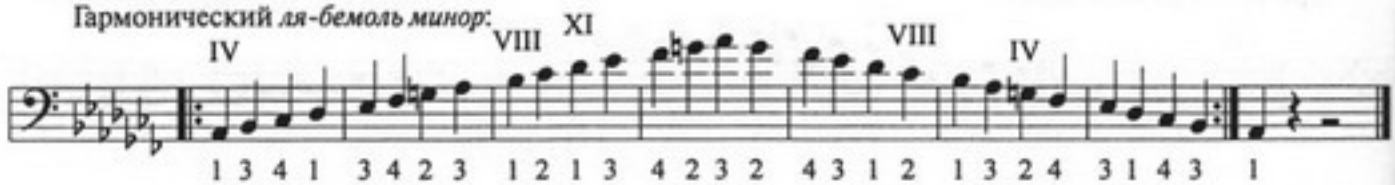
Длинное арпеджио:



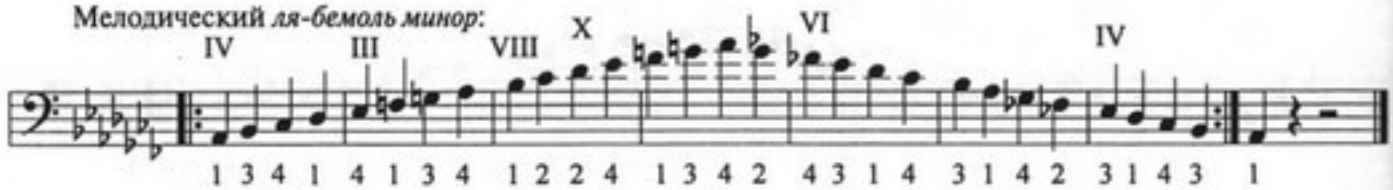
Короткое арпеджио:



Гармонический *ля-бемоль минор*:



Мелодический *ля-бемоль минор*:



Двухоктавные гаммы. Вторая группа.

Гамма *ля мажор*:

I VI XI VI I

0 2 4 0 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 0

Длинное арпеджио:

IV XI IV

0 1 4 21 4 4 4 1 24 1 0

Короткое арпеджио:

IV XI IV

0 1 4 1 4 4 44 1 2 1 4 4 4 1 4 1 2 1 4 4 4 4 1 0

IV XI IV

0 1 4 4 1 4 4 1 2 2 1 4 2 1 4 4 4 4 1 2 4 1 2 2 1 4 4 1 4 4 1 0

Гамма *ля минор*:

I II IV VII XII VII II I

0 2 3 0 2 3 0 1 3 4 1 3 4 1 3 1 4 3 1 4 3 1 0 3 2 0 3 2 0

Длинное арпеджио:

I VII XII VII I

0 3 1 1 4 3 3 3 4 1 1 3 0

Короткое арпеджио:

I VII XII VII I

0 3 23 1 1 1 1 4 1 4 3 3 3 4 3 4 14 1 1 123 0

I VII XII VII I

0 3 2 2 3 2 1 4 1 1 4 3 1 4 3 3 3 3 4 1 3 4 1 1 4 1 2 3 2 2 3 0

Гармонический *ля минор*:

I IV VII XII VII IV I

0 2 3 0 2 3 1 2 1 2 1 3 4 2 3 2 4 3 1 2 1 2 1 3 2 0 3 2 0

Мелодический *ля минор*:

I IV VI XI VII II I

0 2 3 0 2 4 1 2 1 2 2 4 1 3 4 2 4 3 1 4 3 1 0 3 2 0 3 2 0

Гамма *си-бемоль мажор*:

I II VII XII VII II I

1 3 0 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 0 3 1

Длинное арпеджио: XII

I VII VII

1 0 3 2 1 4 4 4 1 2 4 0 1

Короткое арпеджио:

VII XII VII I

1 0 3 0 3 3 3 2 1 2 1 4 4 4 1 4 1 2 1 2 3 3 3 0 1

VII XII VII I

1 0 3 3 0 3 2 1 2 2 1 4 2 1 4 4 4 4 1 2 4 1 2 2 1 2 3 0 3 3 0 1

Гамма *си-бемоль минор*:

I V VIII XIII VIII V I

1 3 4 1 3 4 1 3 1 2 1 3 4 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1

Длинное арпеджио:

VIII XIII VIII I

1 4 3 1 4 3 3 3 4 1 3 4 1

Короткое арпеджио:

VIII XIII VIII I

1 4 3 4 3 1 1 1 4 1 4 3 3 3 4 3 4 1 4 1 3 3 3 4 1

VIII XIII VIII I

1 4 3 3 4 3 1 4 1 1 4 3 1 4 3 3 3 3 4 1 3 4 1 1 4 1 3 4 3 3 4 1

Гармонический *си-бемоль минор*:

I V VIII XIII VIII V I

1 3 4 1 3 4 2 3 1 2 1 3 4 2 3 2 4 3 1 2 1 3 2 4 3 1 4 3 1

Мелодический *си-бемоль минор*:

I V VI XII VIII III I

1 3 4 1 3 0 2 3 1 2 2 4 1 3 4 2 4 3 1 4 3 1 4 2 3 1 4 3 1

Гамма *си мажор*:

I III VIII XIII VIII III I

2 4 1 2 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 2 2 1 4 2

Длинное арпеджио:

I VIII XIII VIII I

2 1 4 2 1 4 4 4 1 2 4 1 2

Короткое арпеджио:

I VIII XIII VIII I

2 1 4 1 4 4 4 2 1 2 1 4 4 4 1 4 1 2 1 2 4 4 4 1 2

I VIII XIII VIII I

2 1 4 4 1 4 2 1 2 2 1 4 2 1 4 4 4 4 1 2 4 1 2 2 1 2 4 1 4 4 1 2

Гамма *си минор*:

II VI IX XIV IX VI II

1 3 4 1 3 4 1 3 1 2 1 3 4 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1

Длинное арпеджио:

II IX XIV IX II

1 4 3 1 4 3 3 3 4 1 3 4 1

Короткое арпеджио:

II IX XIV IX II

1 4 3 4 3 1 1 1 4 1 4 3 3 3 4 3 4 1 4 1 3 3 3 4 1

II IX XIV IX II

1 4 3 3 4 3 1 4 1 1 4 3 1 4 3 3 3 3 4 1 3 4 1 1 4 1 3 4 3 3 4 1

Гармонический *си минор*:

II VI IX XIV IX VI II

1 3 4 1 3 4 2 3 1 2 1 3 4 2 3 2 4 3 1 2 1 3 2 4 3 1 4 3 1

Мелодический *си минор*:

II I VI VIII XI IX IV II

1 3 4 1 4 1 3 4 1 2 2 4 1 3 4 2 4 3 1 4 3 1 4 2 3 1 4 3 1

Гамма *до мажор*:

II IV IX XIV VIII IV II

2 4 1 2 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 2 2 1 4 2

Длинное арпеджио:

II IX XIV IX II

2 1 4 2 1 4 4 4 1 2 4 1 2

Короткое арпеджио:

II IX XIV IX II

2 1 4 1 4 4 4 2 1 2 1 4 4 4 1 4 1 2 1 2 4 4 4 1 2

II IX XIV IX II

2 1 4 4 1 4 2 1 2 2 1 4 2 1 4 4 4 4 1 2 4 1 2 2 1 2 4 1 4 4 1 2

Гамма *до минор*:

III VII X XV X VII III

1 3 4 1 3 4 1 3 1 2 1 3 4 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1

Длинное арпеджио:

III X XV X III

1 4 3 1 4 3 3 3 4 4 3 4 1

Короткое арпеджио:

III X XV X III

1 4 3 4 3 1 1 1 4 1 4 3 3 3 4 3 4 1 4 1 3 3 3 4 1

III X XV X III

1 4 3 3 4 3 1 4 1 1 4 3 1 4 3 3 3 3 4 1 3 4 1 1 4 1 3 4 3 3 4 1

Гармонический *до минор*:

III VII X XV X VII III

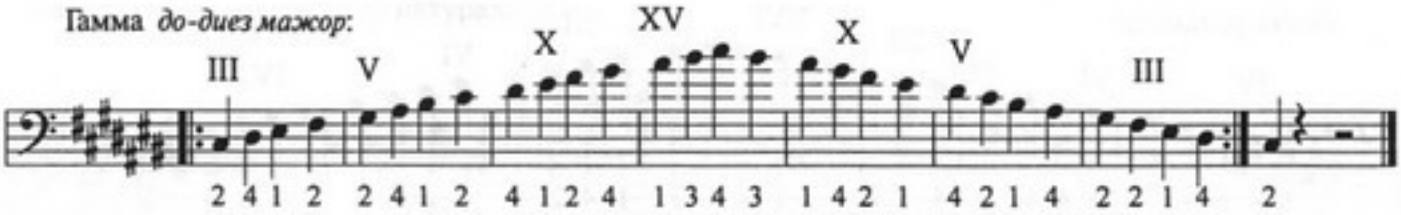
1 3 4 1 3 4 2 3 1 2 1 3 4 2 3 2 4 3 1 2 1 3 2 4 3 1 4 3 1

Мелодический *до минор*:

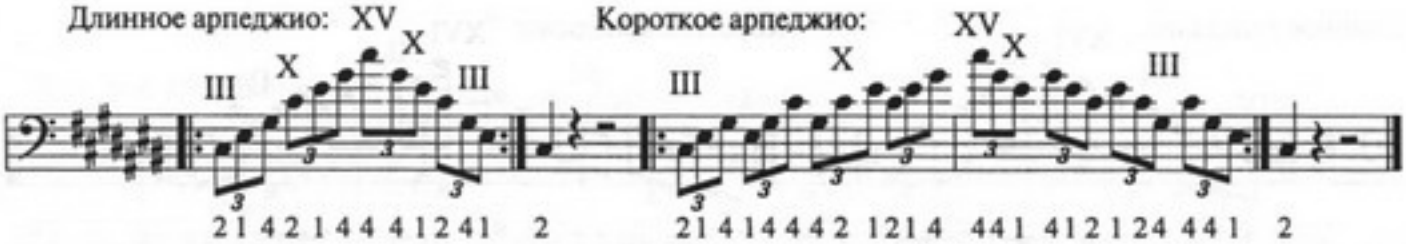
III II VII IX XII X V III

1 3 4 1 4 1 3 4 1 2 2 4 1 3 4 2 4 3 1 4 3 1 4 2 3 1 4 3 1

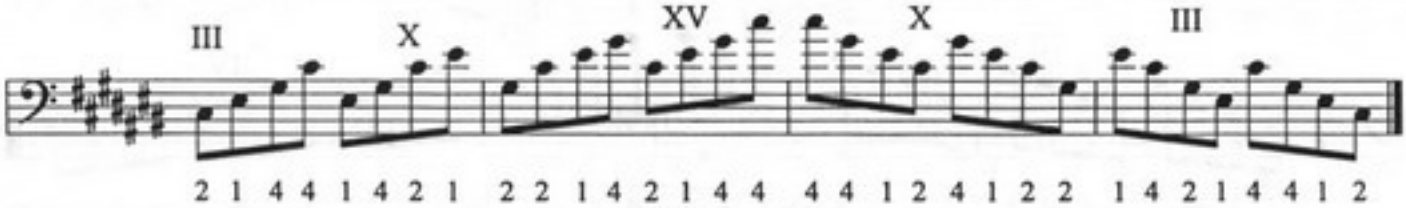
Гамма *до-диез мажор*:



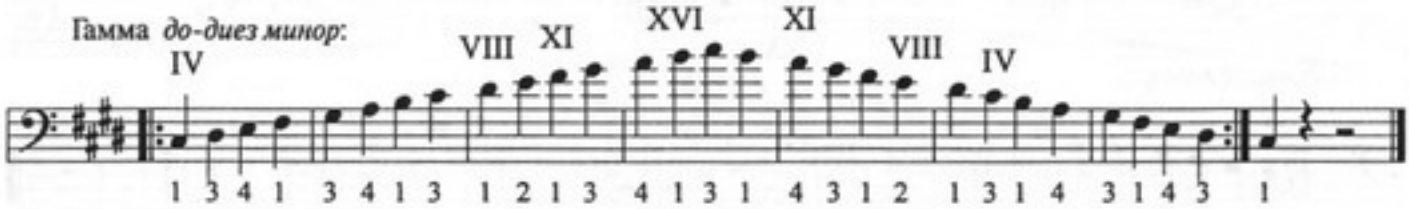
Длинное арпеджио:



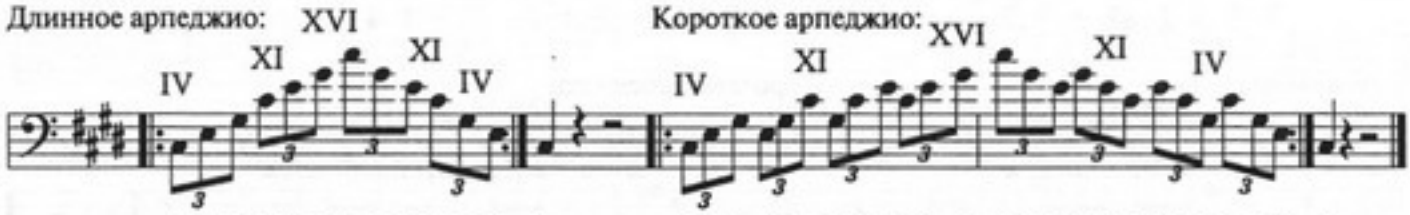
Короткое арпеджио:



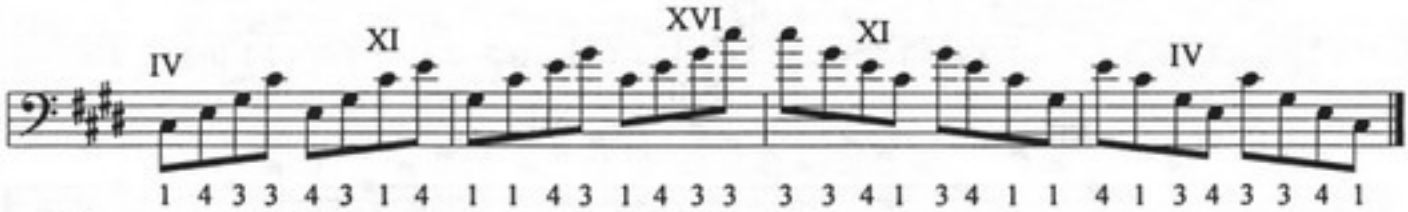
Гамма *до-диез минор*:



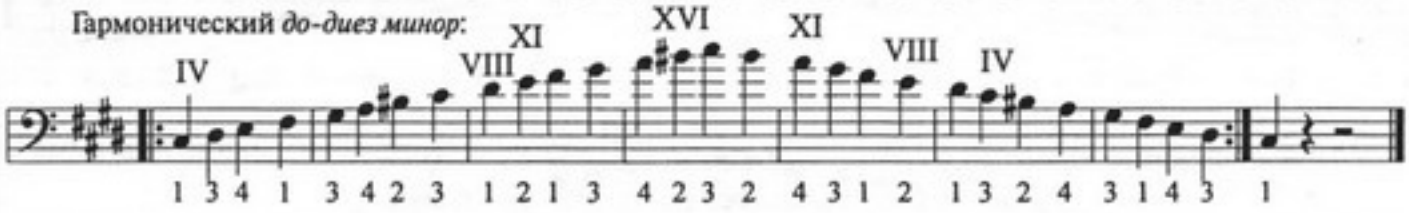
Длинное арпеджио:



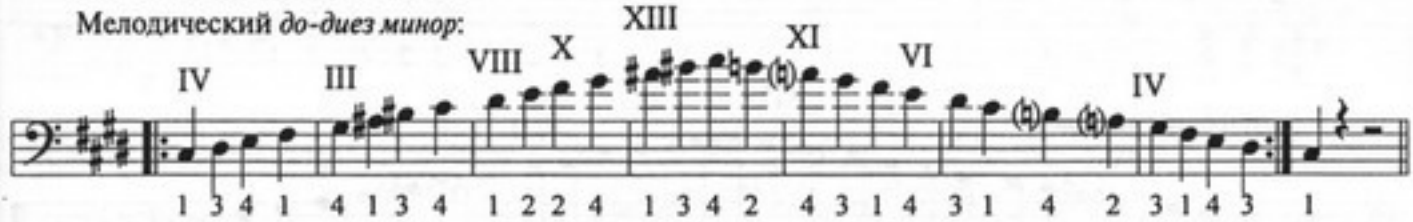
Короткое арпеджио:



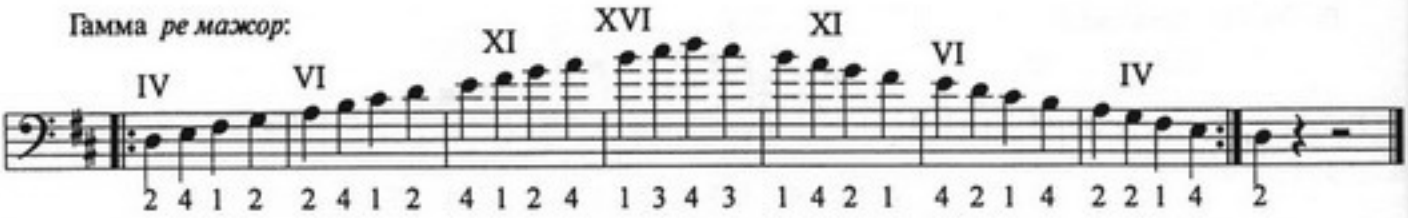
Гармонический *до-диез минор*:



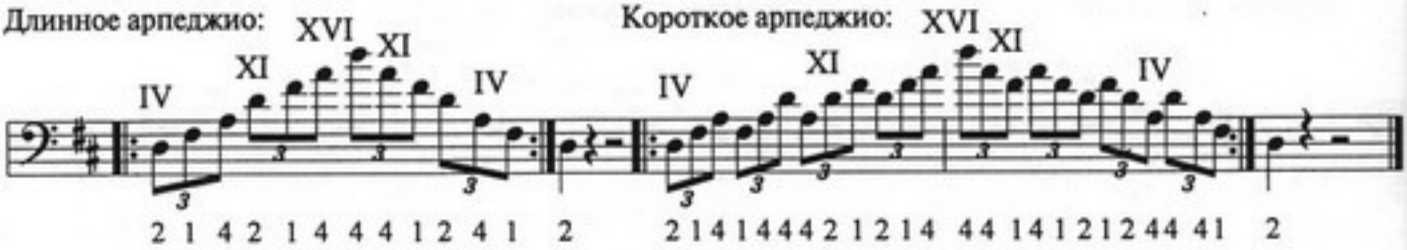
Мелодический *до-диез минор*:



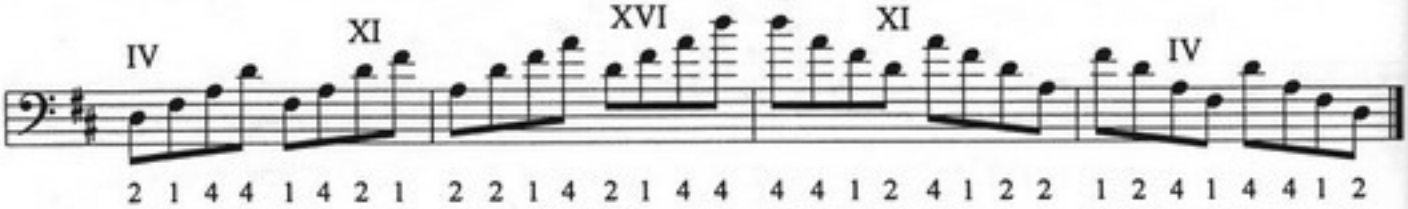
Гамма *ре мажор*:



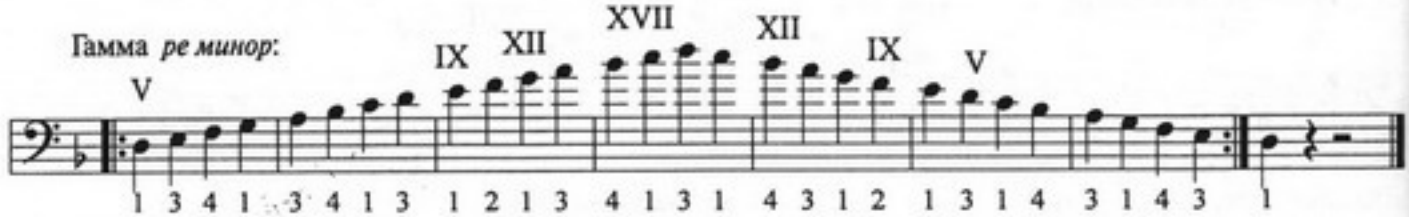
Длинное арпеджио:



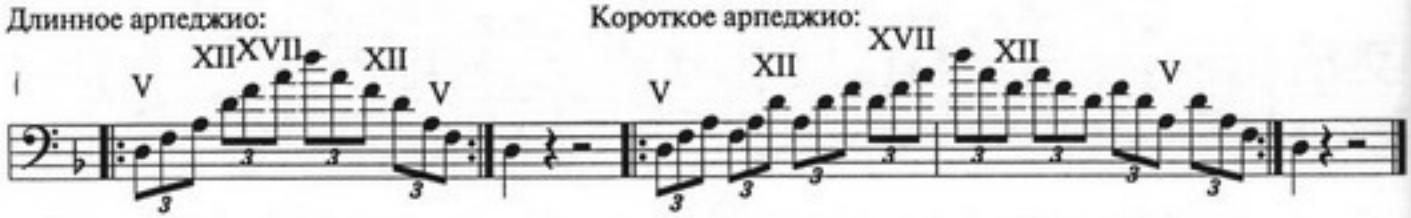
Короткое арпеджио:



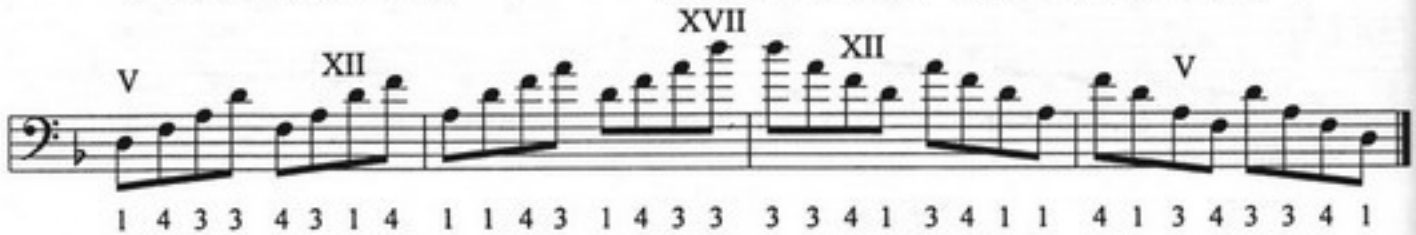
Гамма *ре минор*:



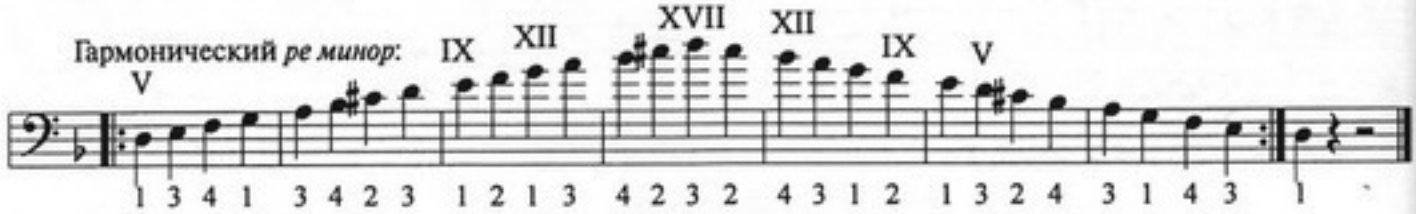
Длинное арпеджио:



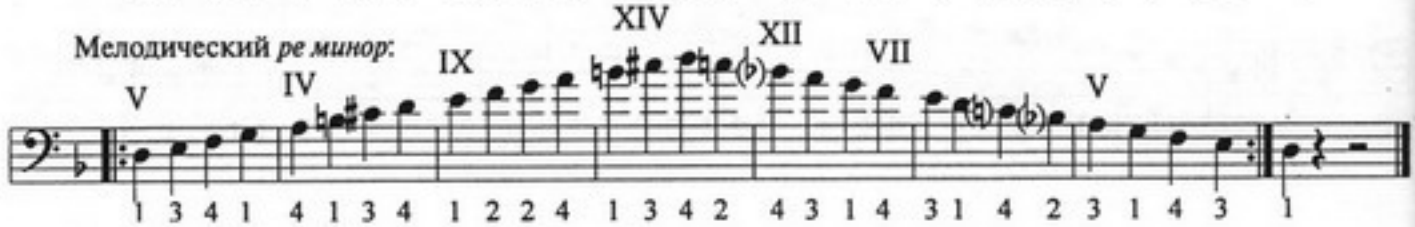
Короткое арпеджио:



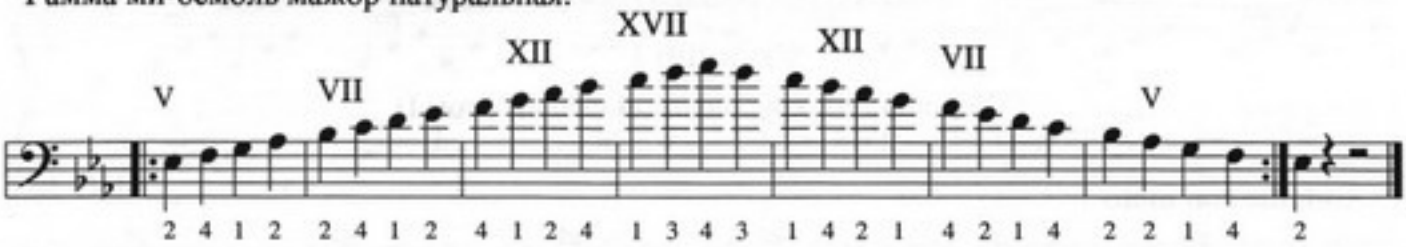
Гармонический *ре минор*:



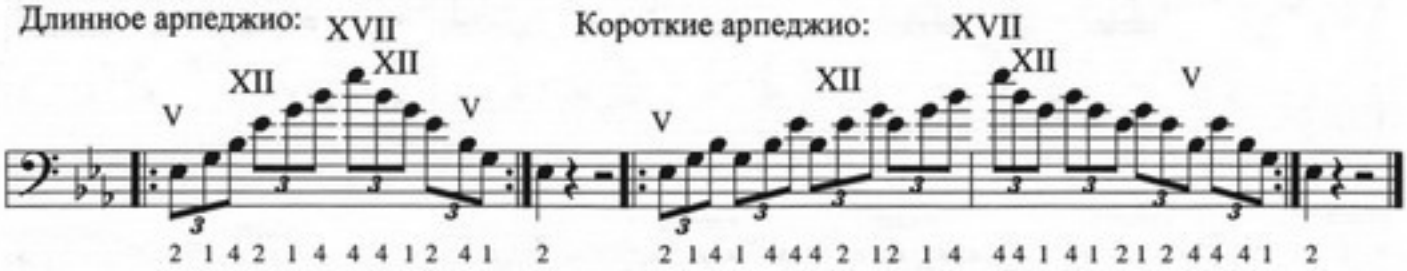
Мелодический *ре минор*:



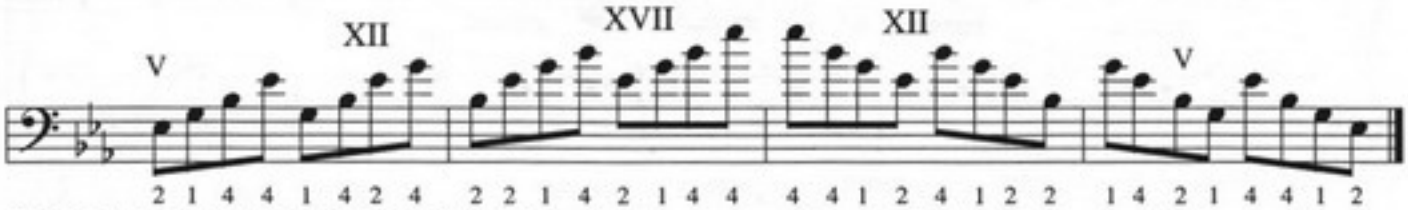
Гамма ми-бемоль мажор натуральная:



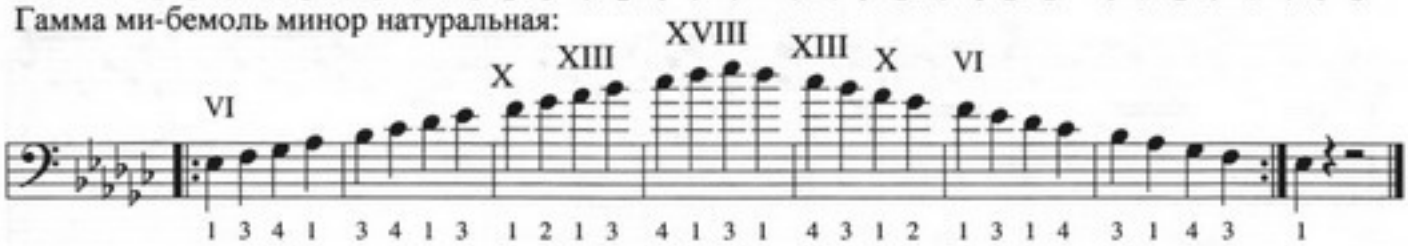
Длинное арпеджио:



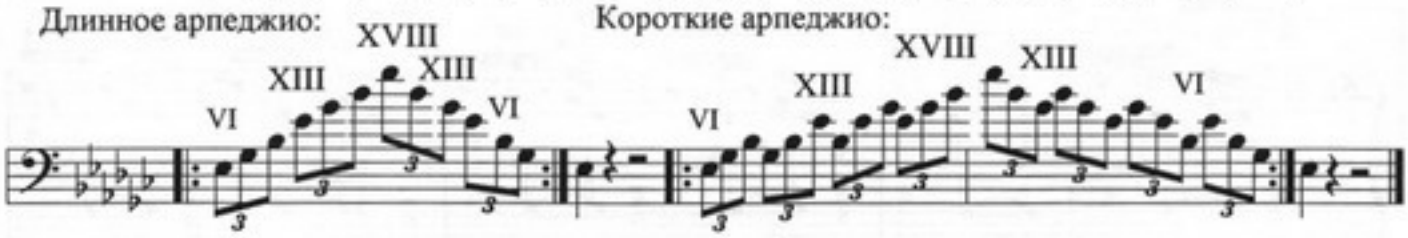
Короткие арпеджио:



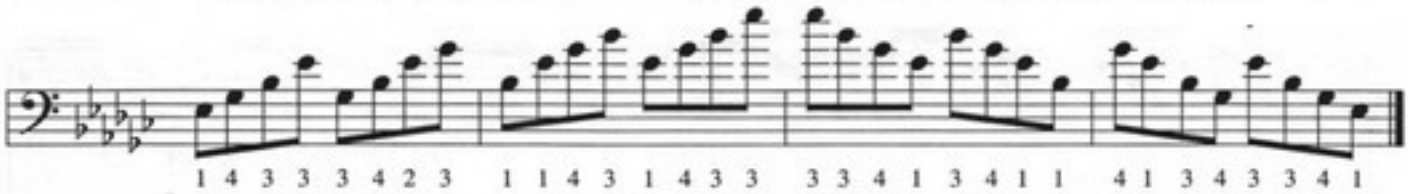
Гамма ми-бемоль минор натуральная:



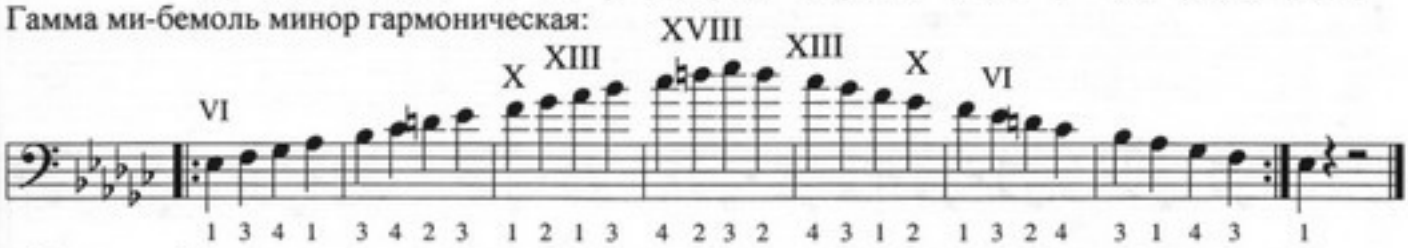
Длинное арпеджио:



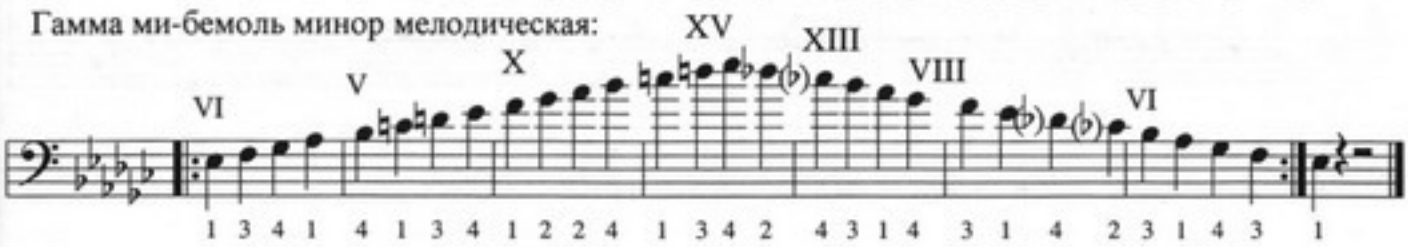
Короткие арпеджио:



Гамма ми-бемоль минор гармоническая:



Гамма ми-бемоль минор мелодическая:

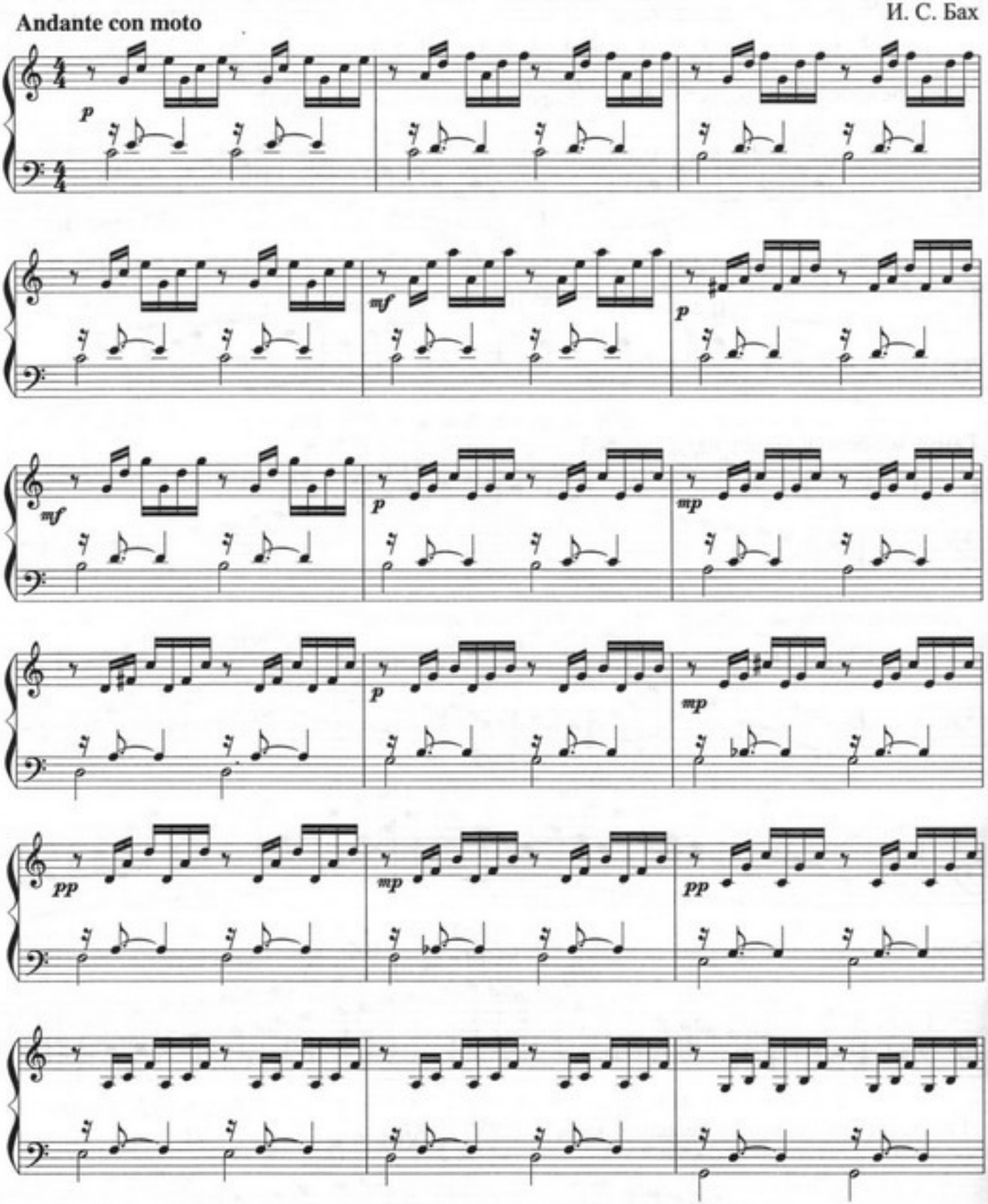


Нотное приложение

Preludio I

("Хорошо темперированный клавир", том I)

И. С. Бах



*) Бас-гитара исполняет половинные ноты в партии левой руки. (См. след. стр.)

Партия баса. (При исполнении внимательно следите за динамическими оттенками).

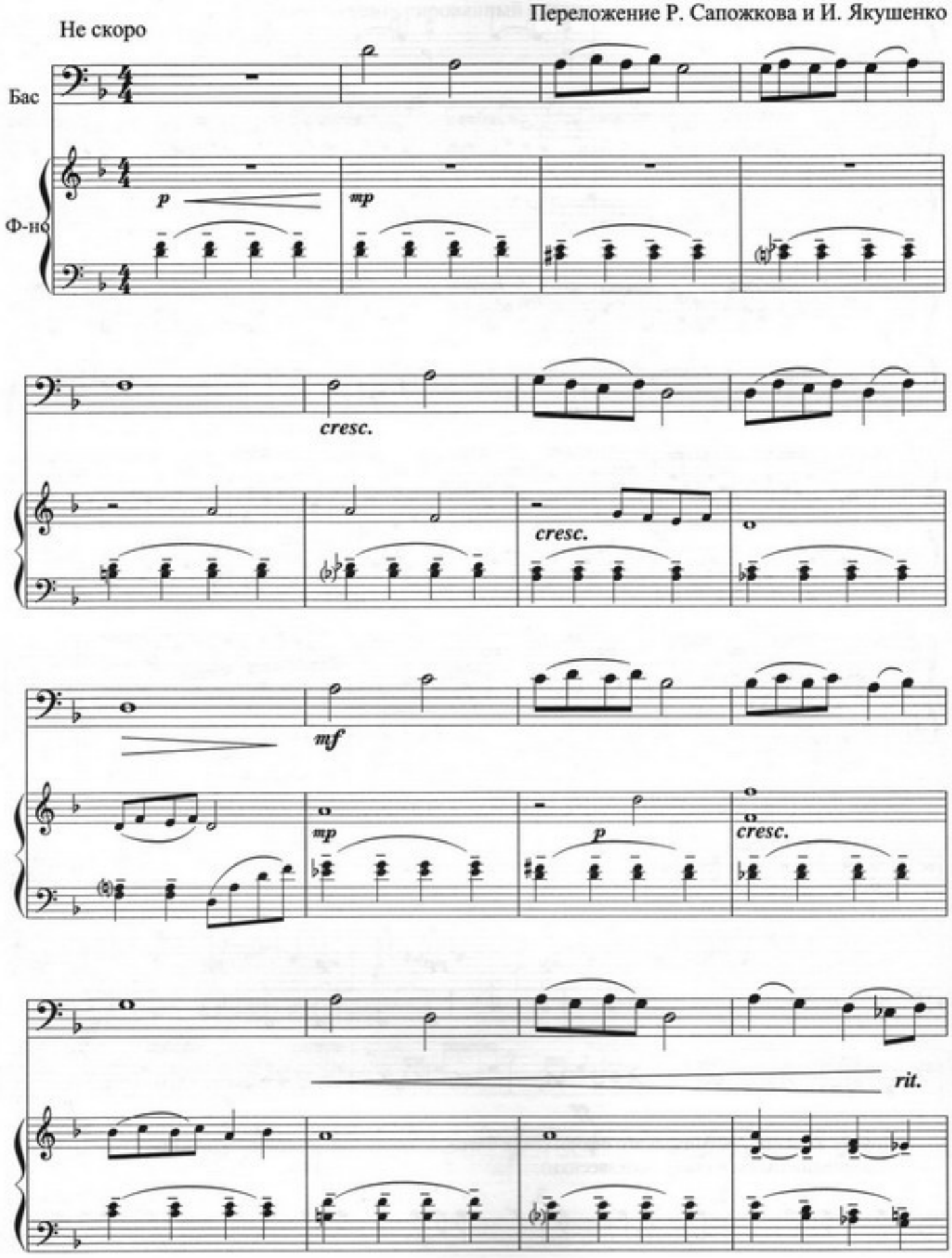
Другие варианты ритмического оформления басовой линии (могут применяться при исполнении пьесы в стиле неоклассики):

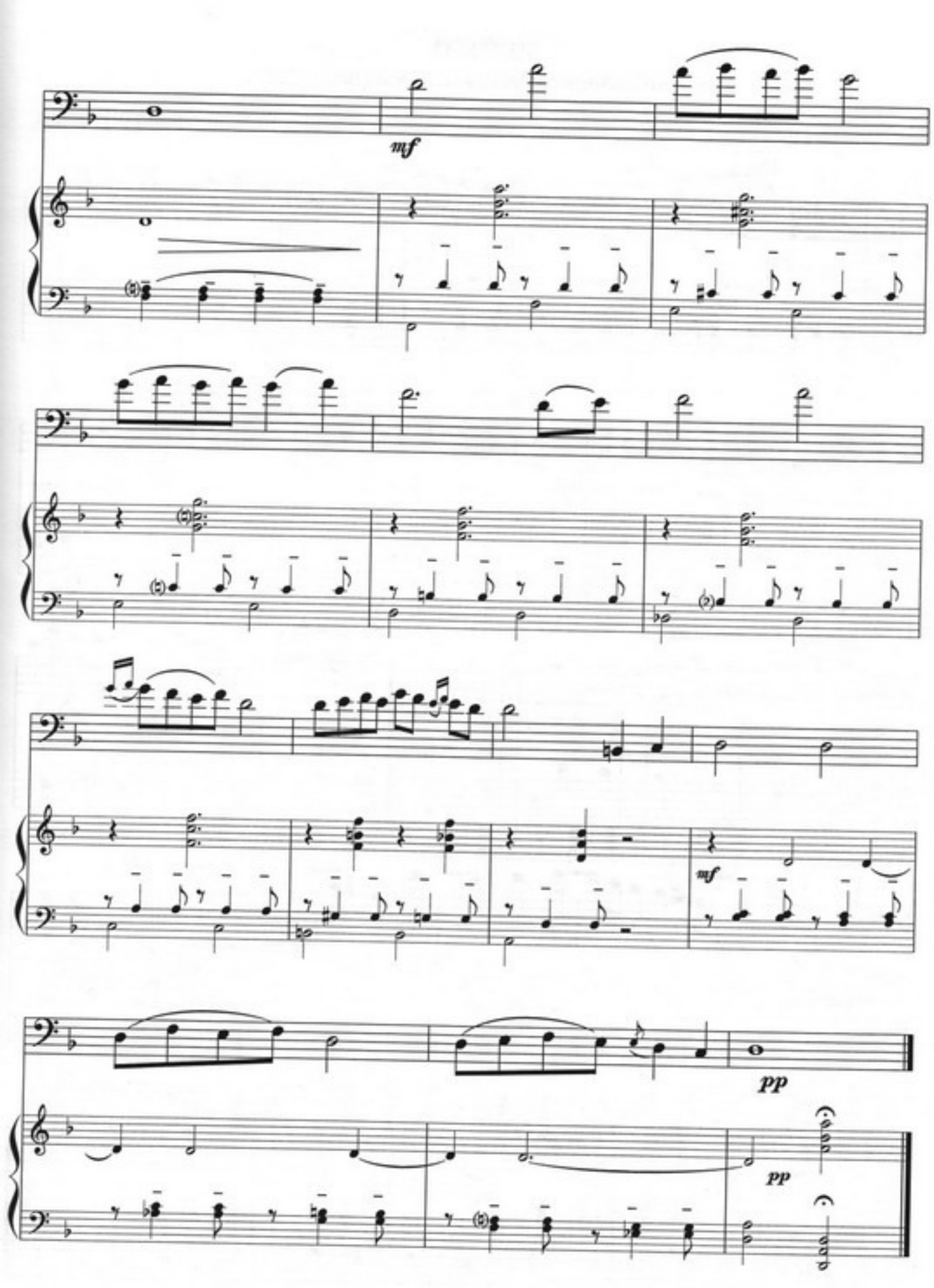
1. 2. 3. 4. 5.

АНДАНТИНО

А. Хачатурян

Переложение Р. Сапожкова и И. Якушенко

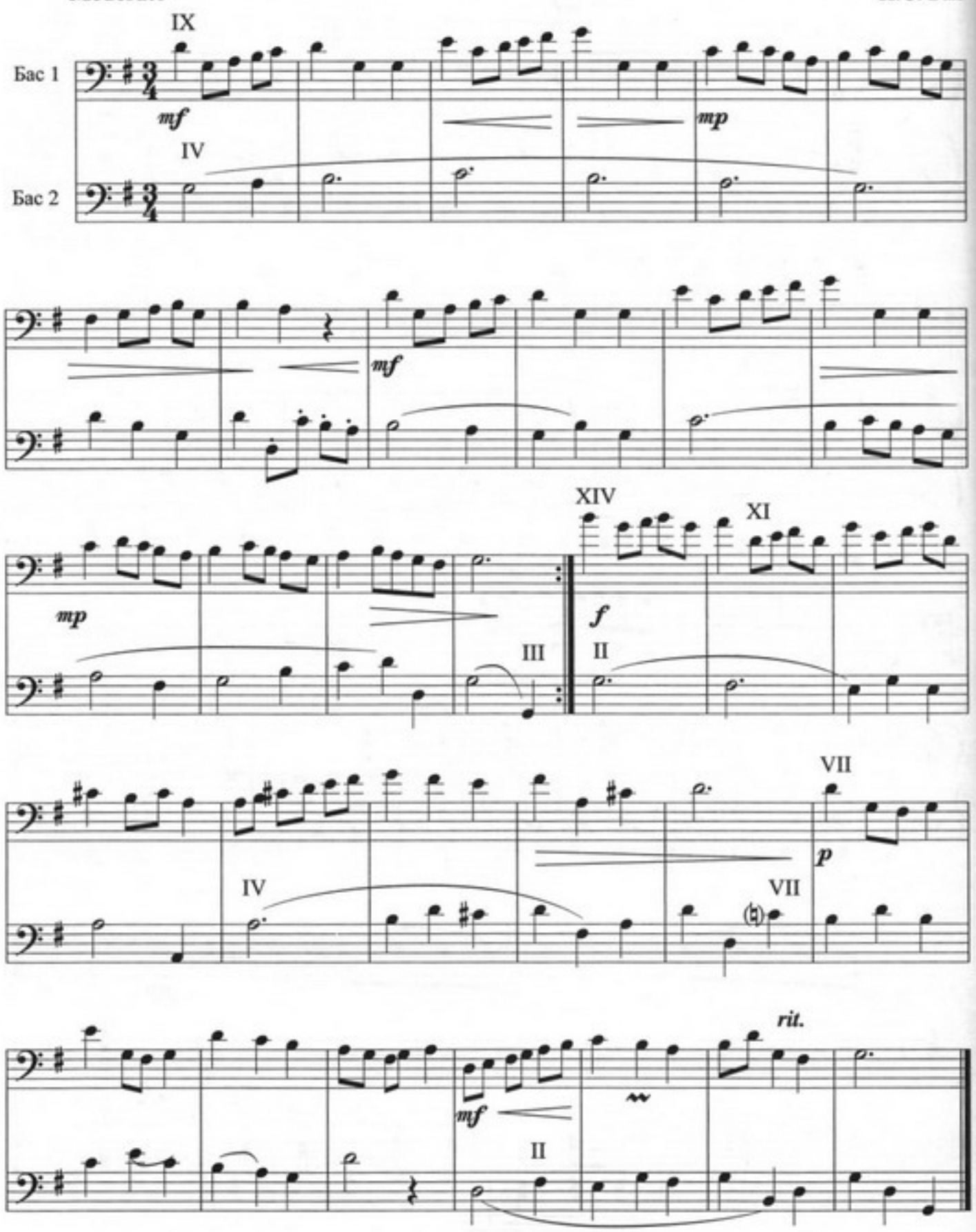



mf
mf
pp
pp

МЕНУЭТ

(Из "Нотной тетради Анны Магдалены Бах", 1725 г.)

Moderato И.С. Бах

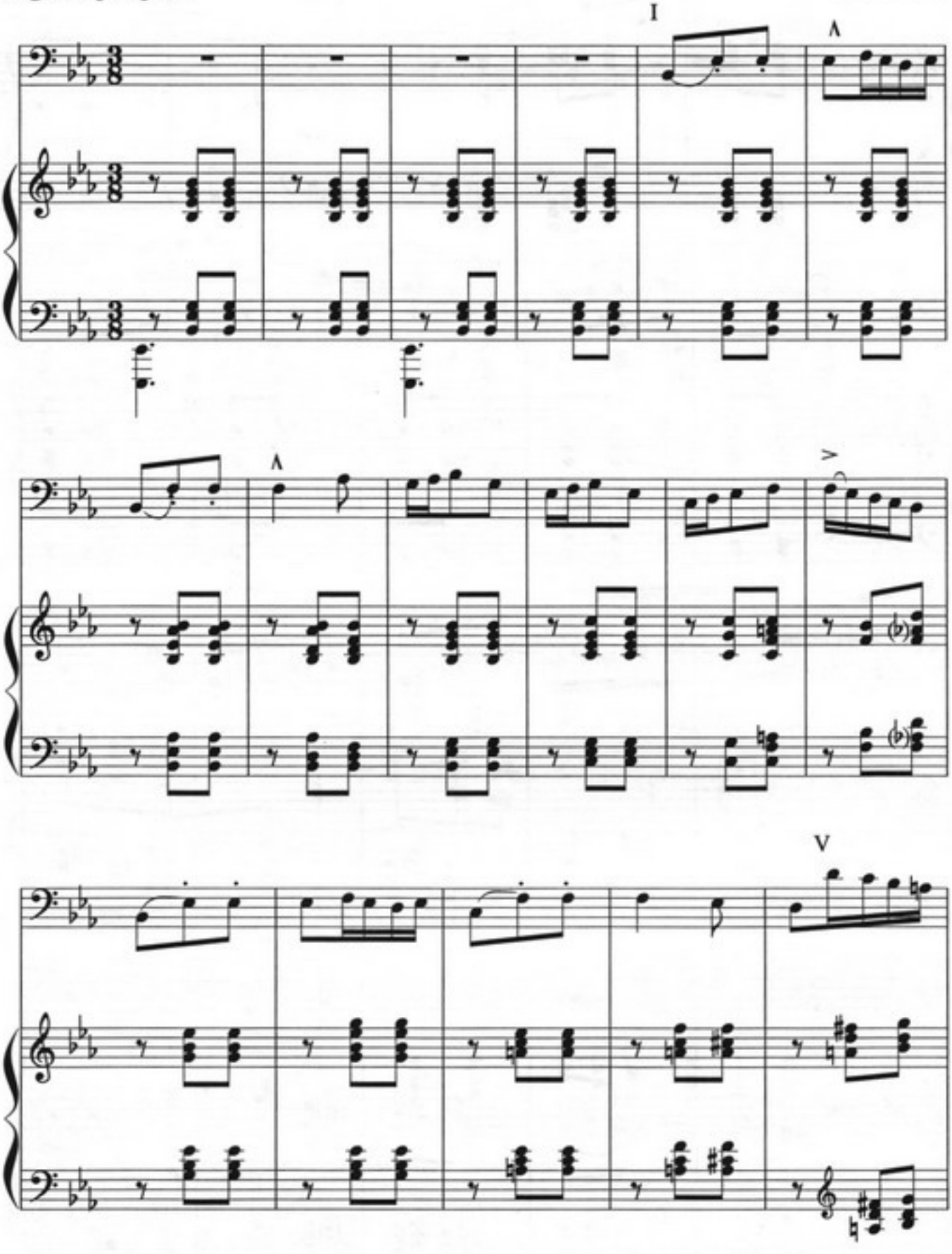


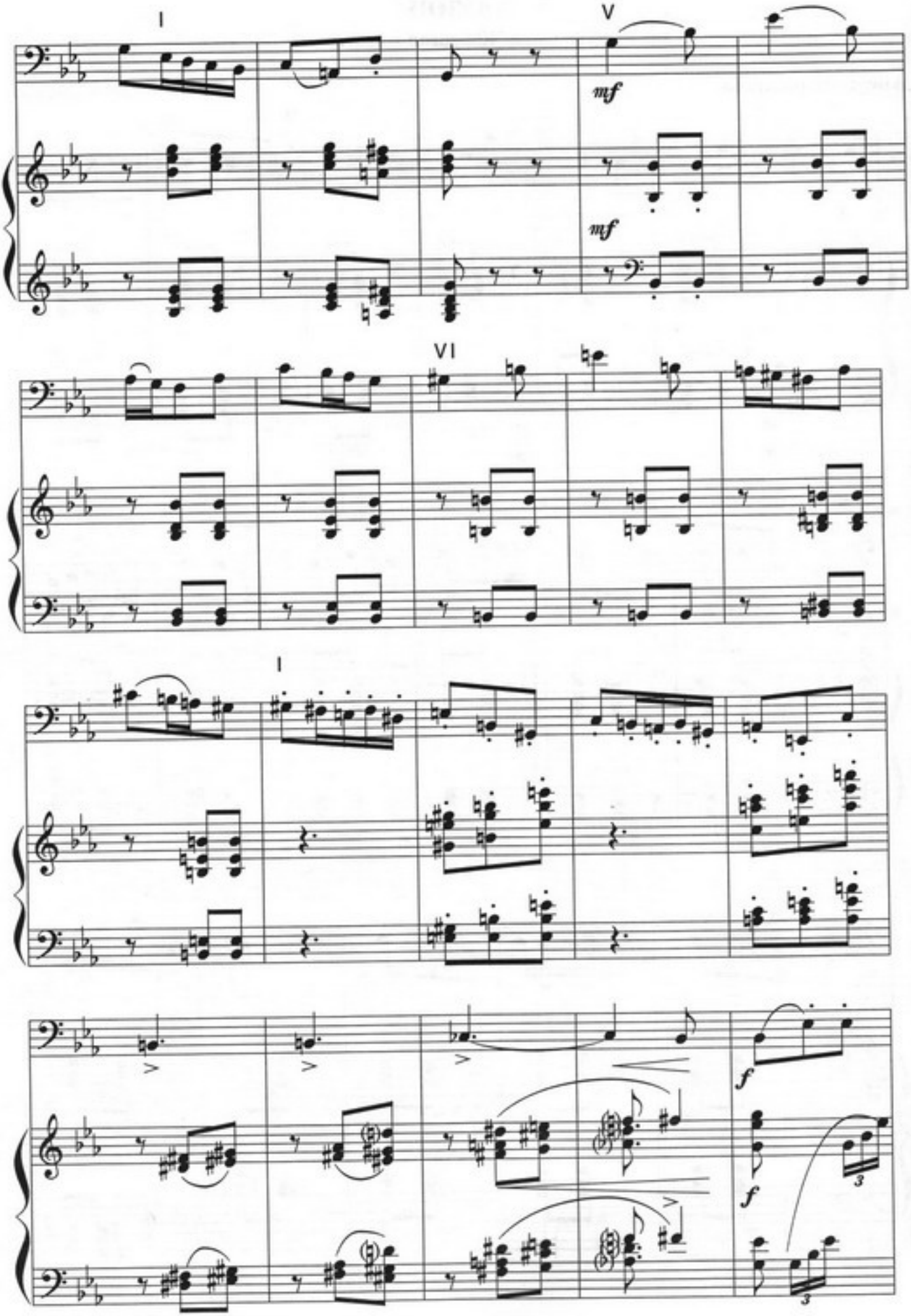
СЛОН

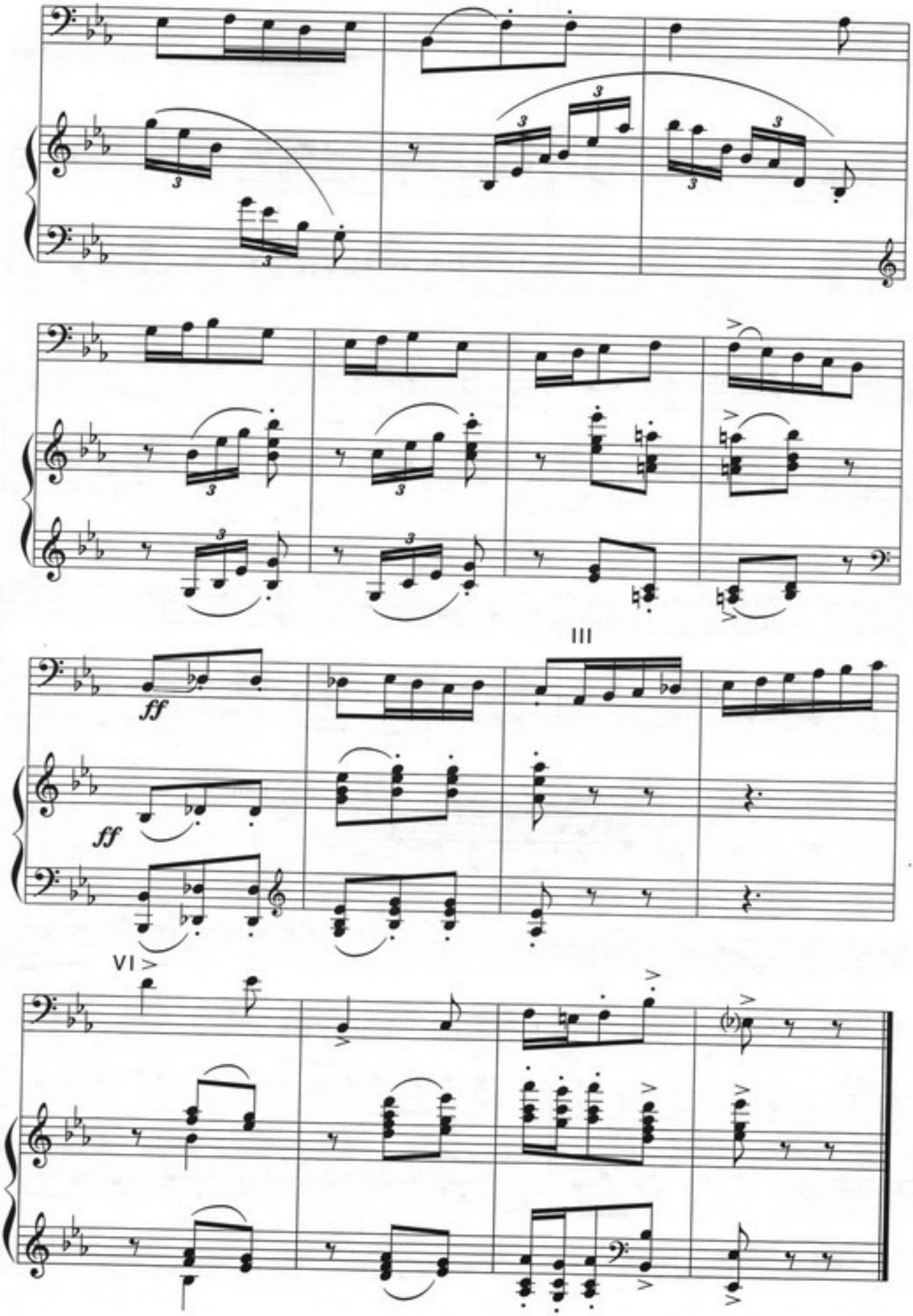
(Из цикла "Карнавал животных")

Allegretto pomposo

К. Сен-Санс

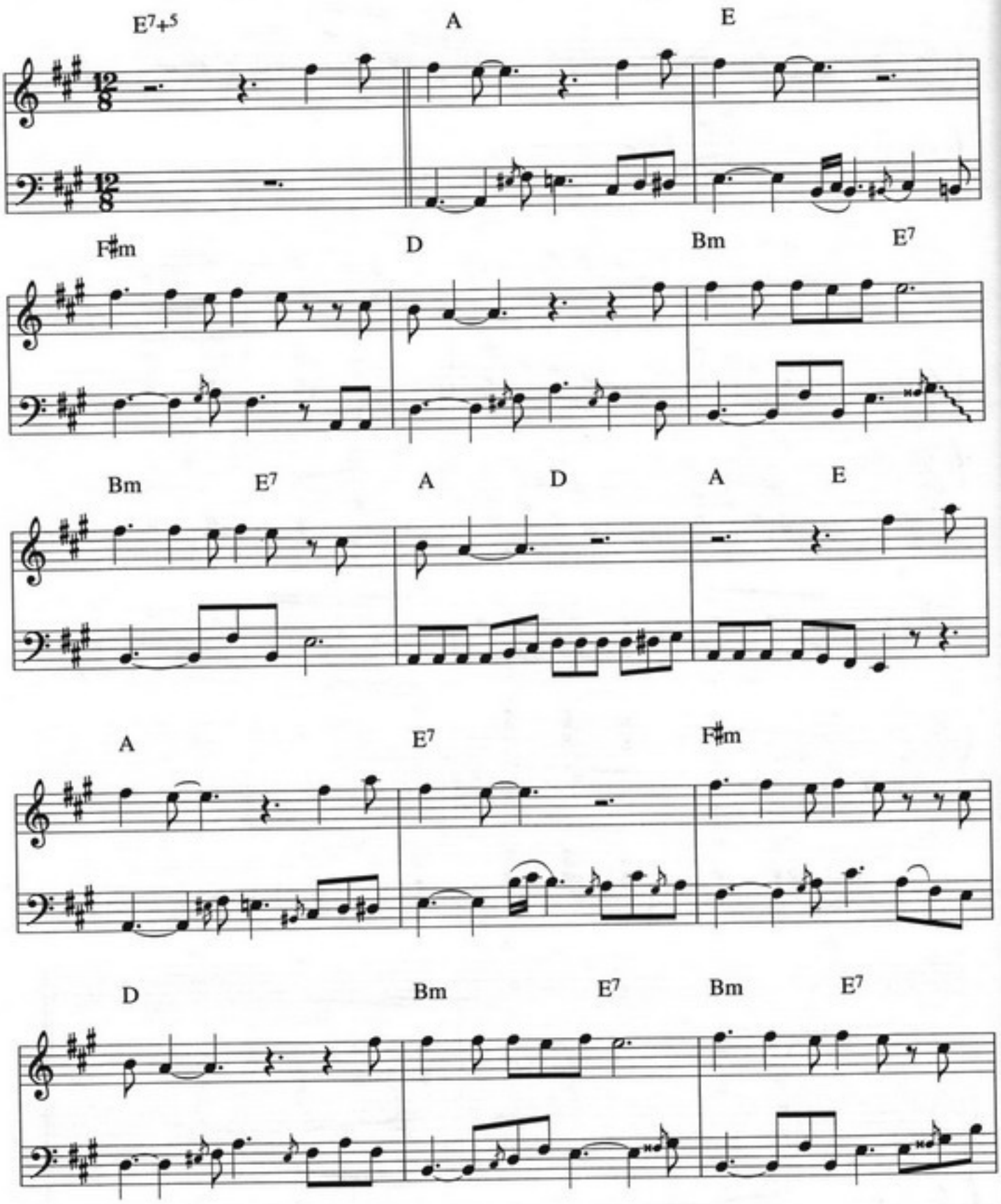


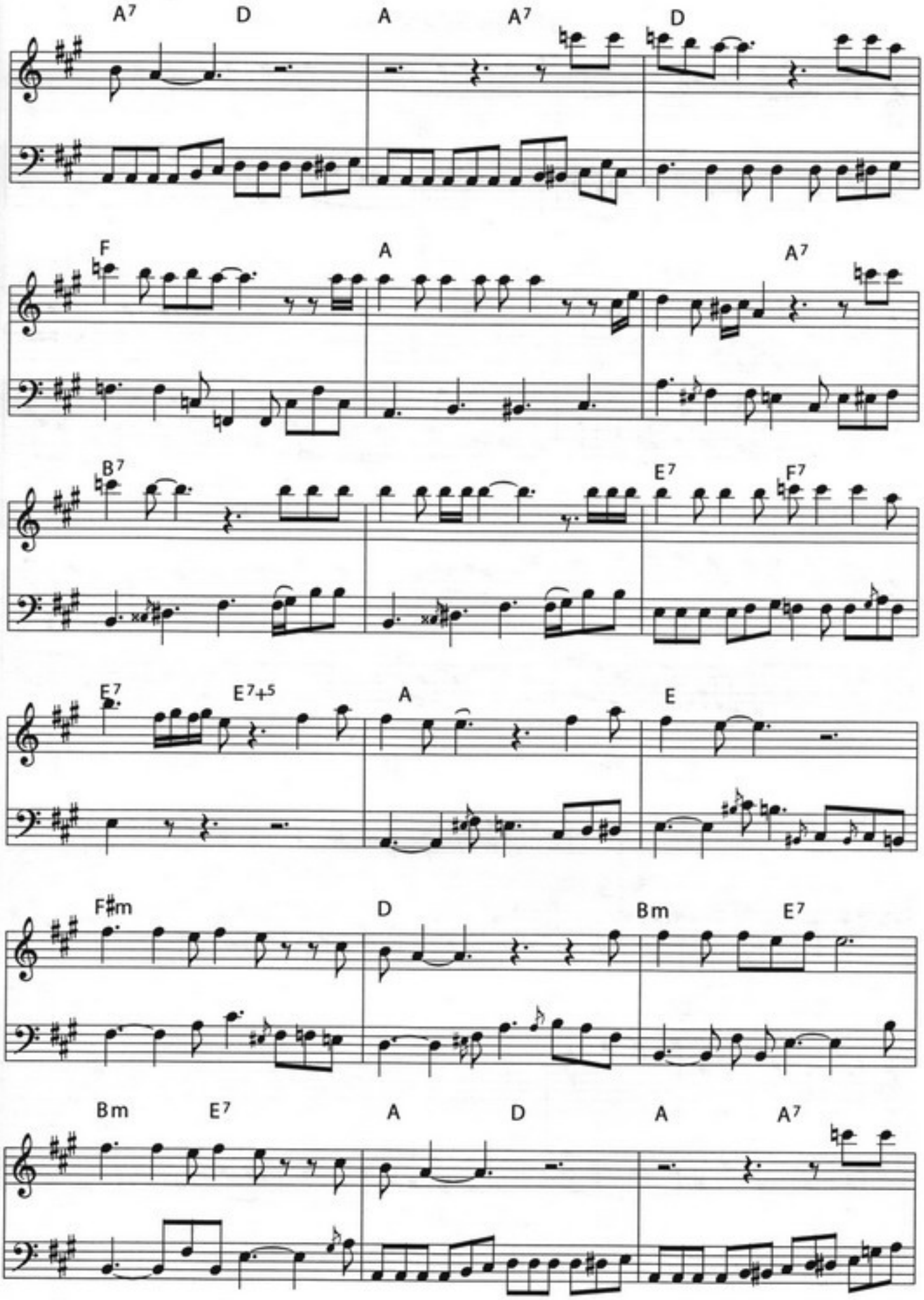

I
V
mf
mf
VI
I
f
f

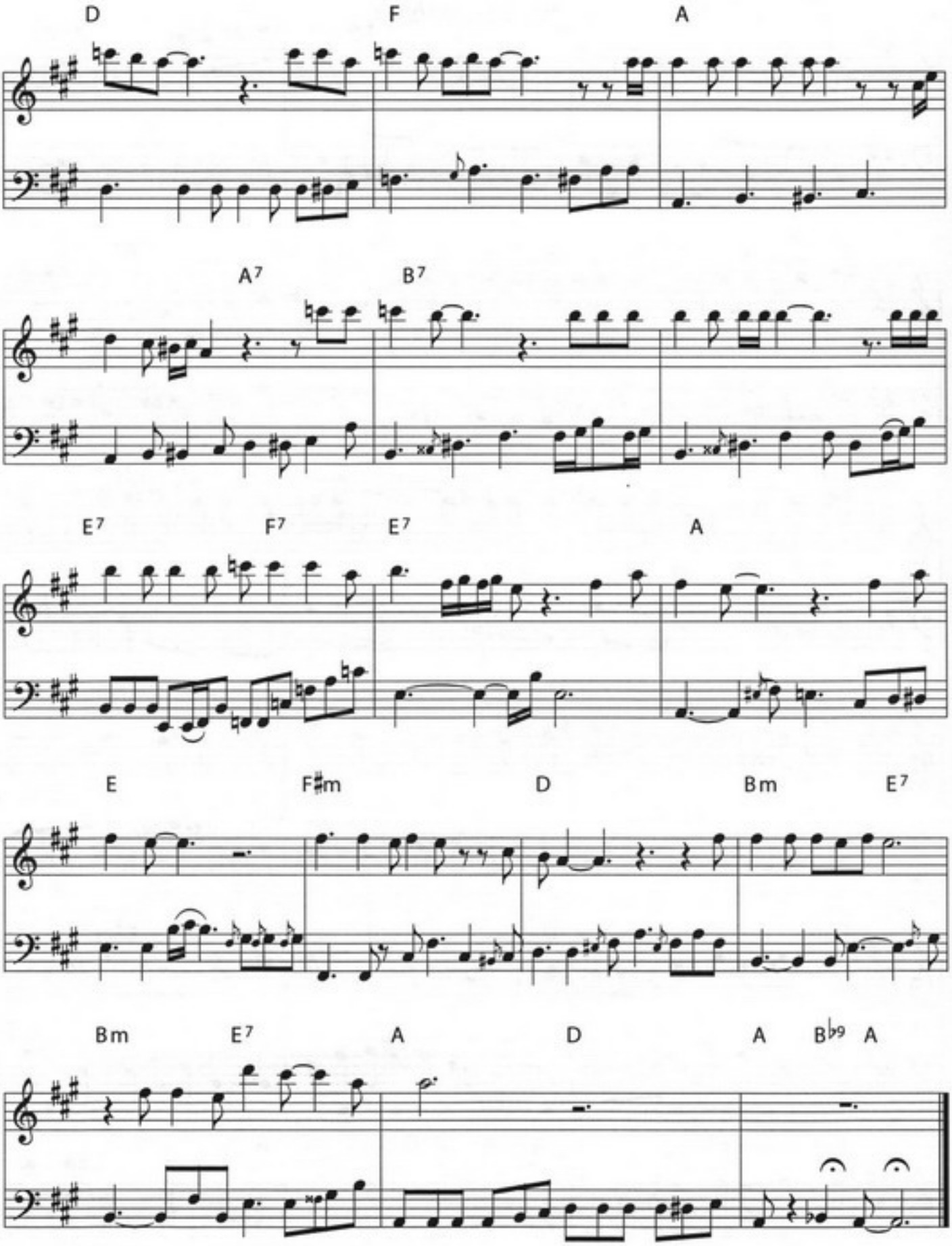

ff
ff
III
VI

OH, DARLING

Дж. Леннон - П. Маккартни

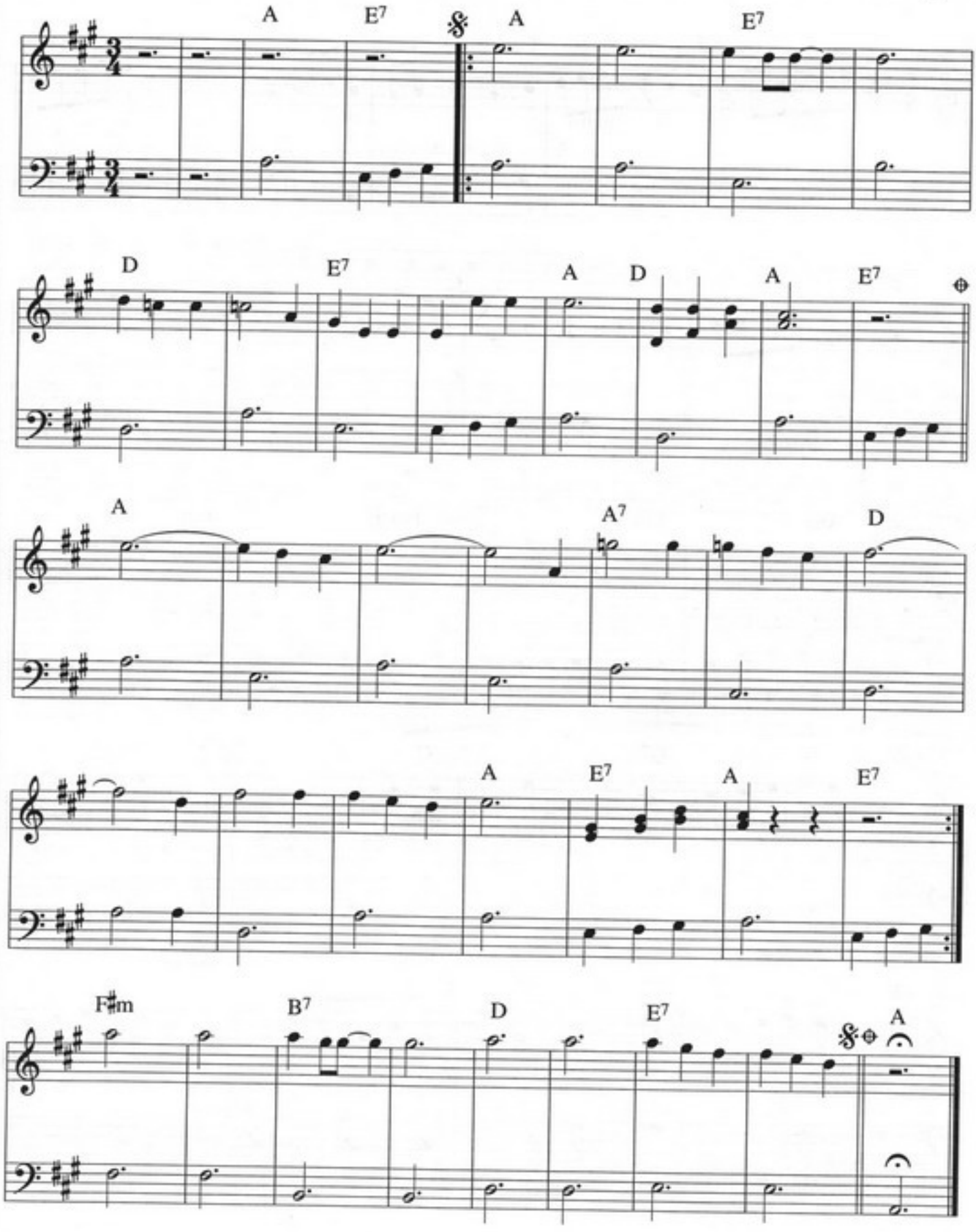



A7
D
A
A7
D
F
A
A7
B7
E7
F7
E7
E7+5
A
E
F#m
D
Bm
E7
Bm
E7
A
D
A
A7


D
F
A
A7
B7
E7
F7
E7
A
E
F#m
D
Bm
E7
Bm
E7
A
D
A
Bb9
A

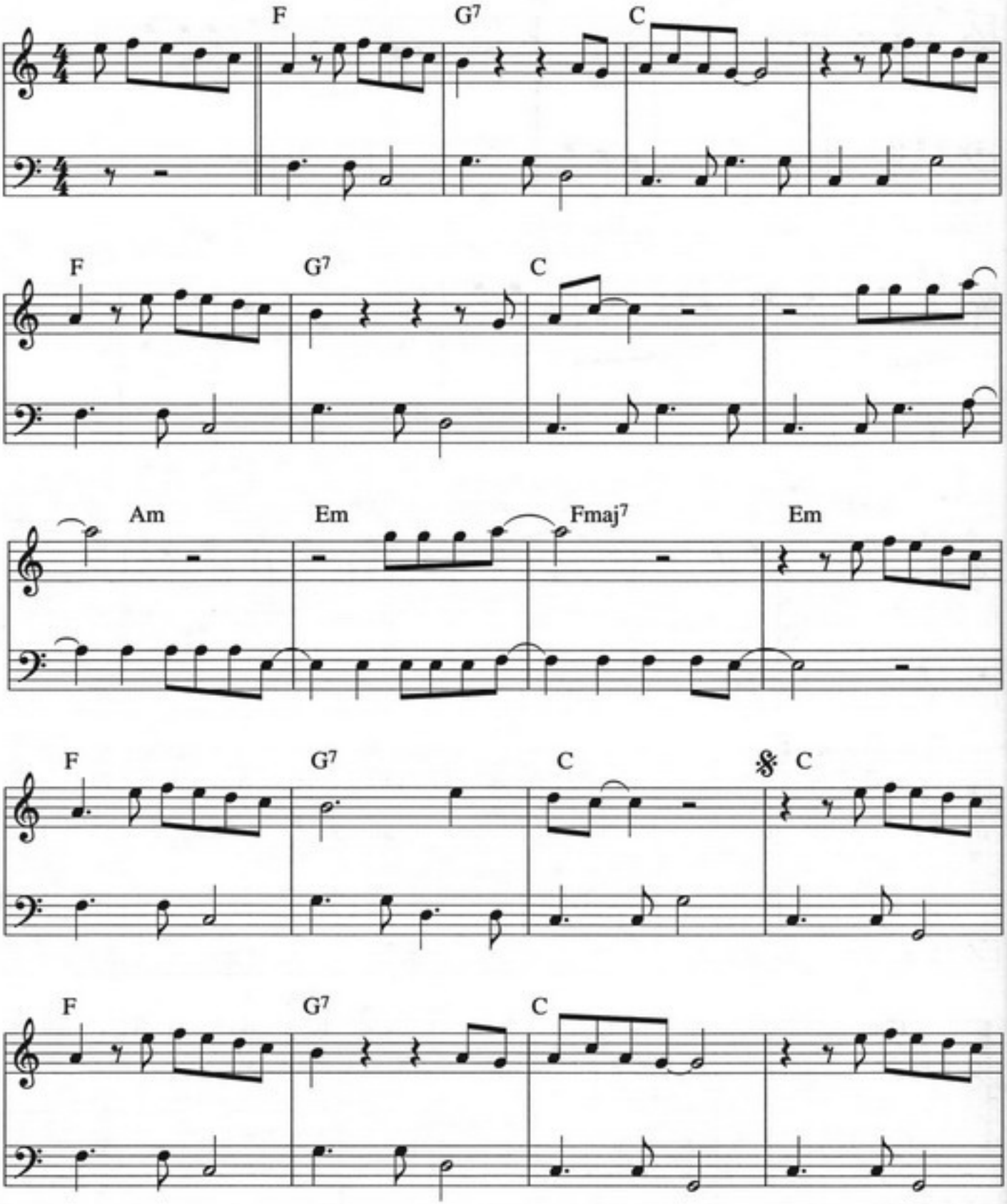
BABY'S IN BLACK.

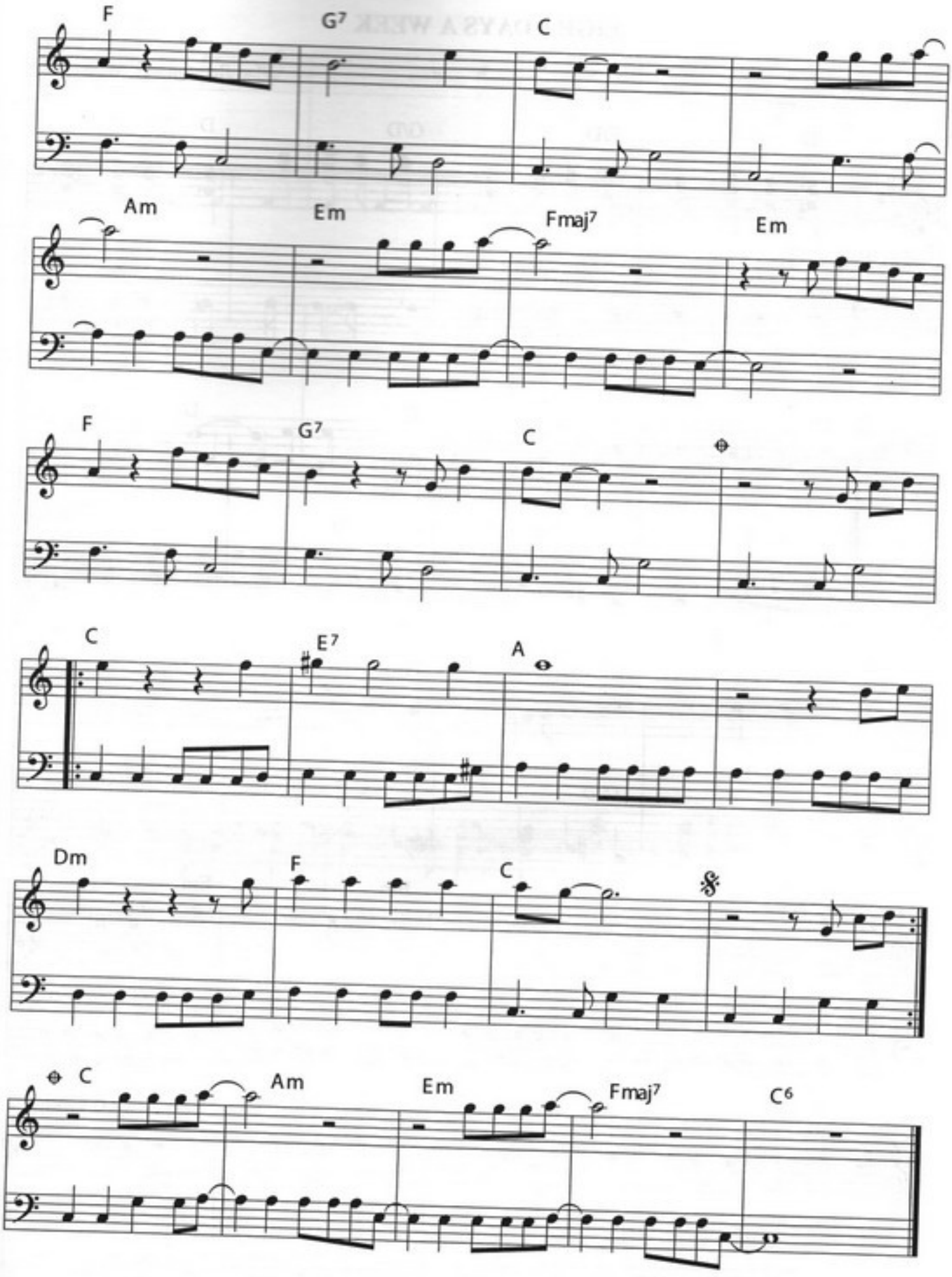
Дж. Леннон - П. Маккартни



NO REPLAY

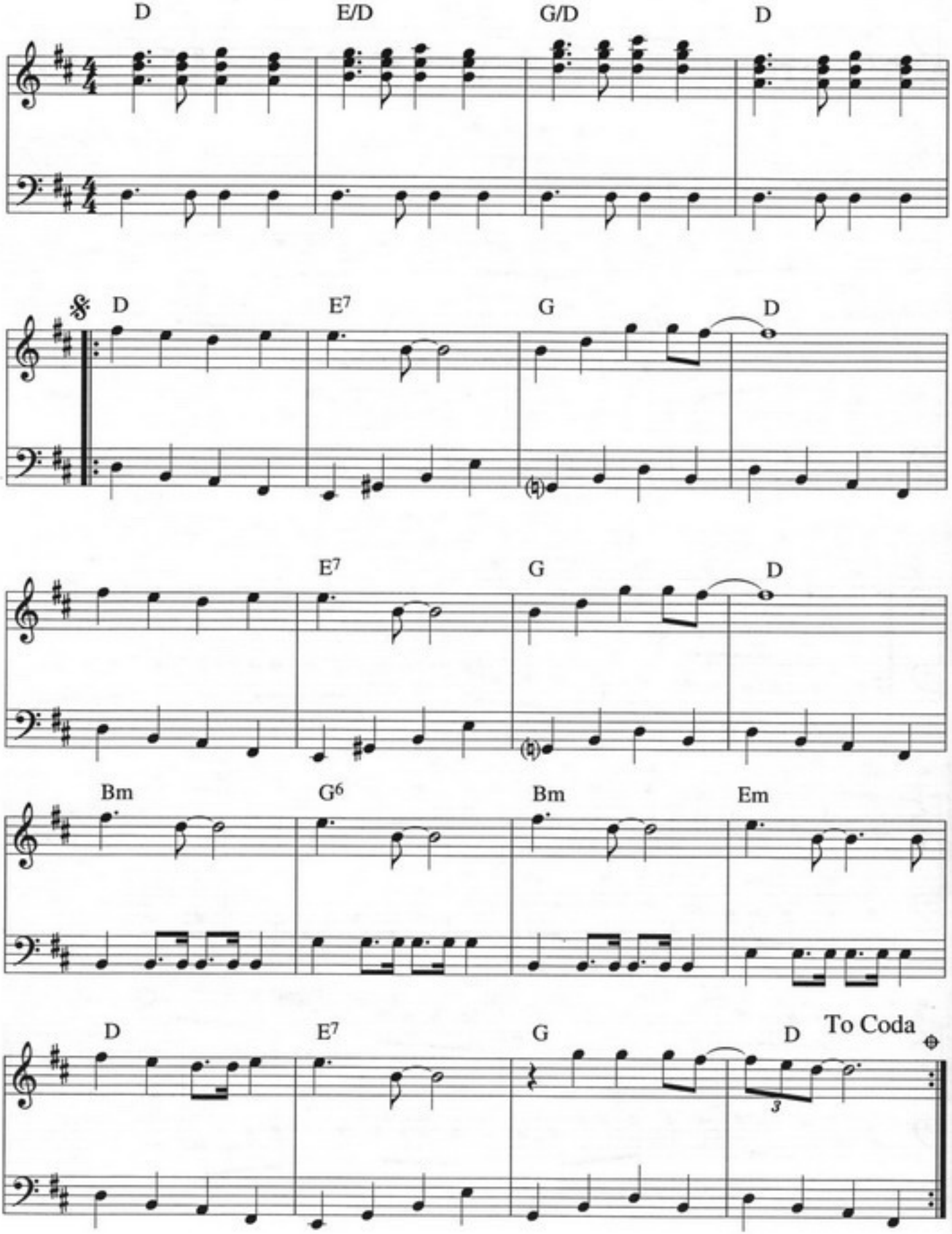
Дж. Леннон - П. Маккартни

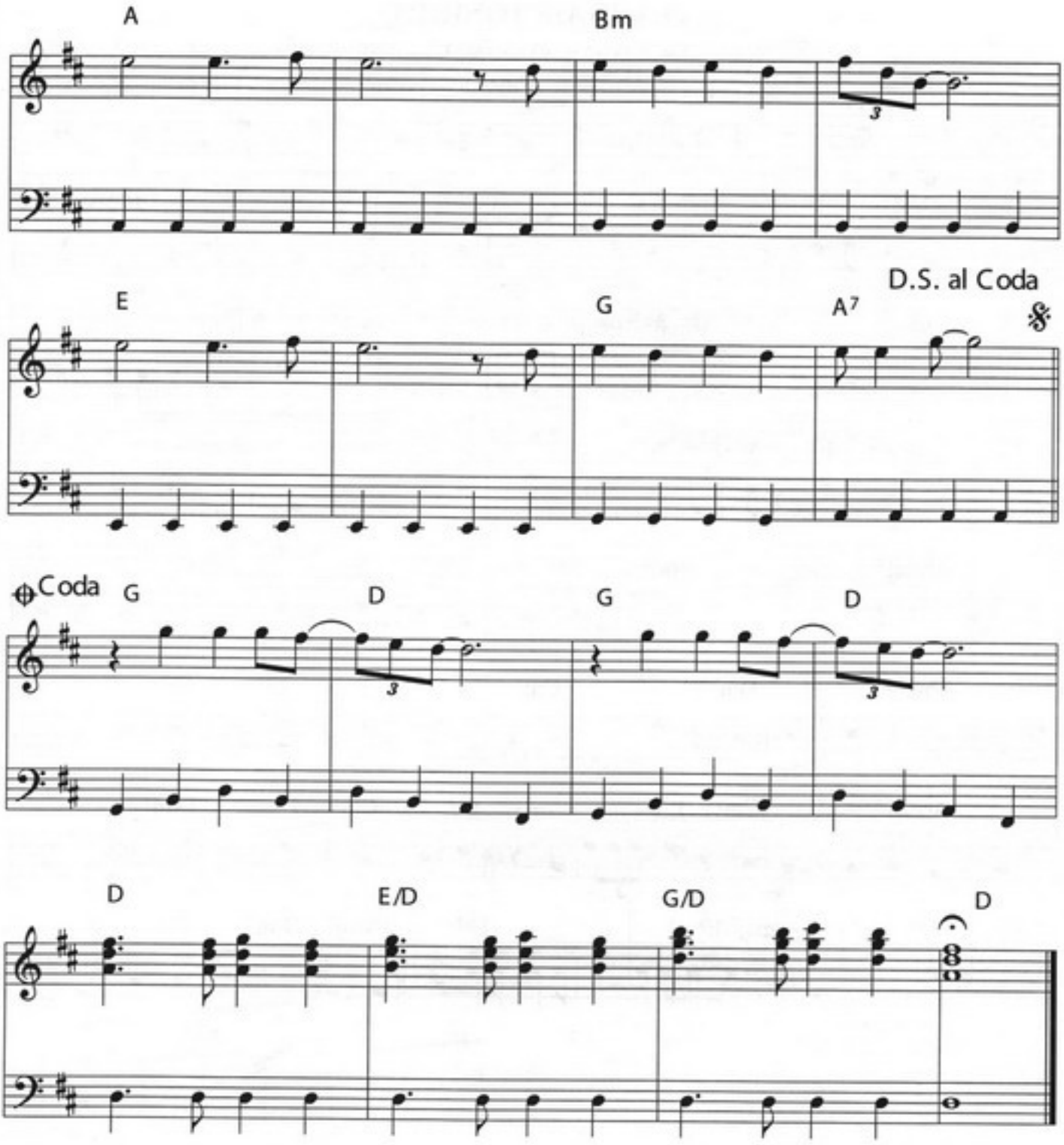



F
G7
C
Am
Em
Fmaj7
Em
F
G7
C
C
E7
A
Dm
F
C
C
Am
Em
Fmaj7
C6

EIGHT DAYS A WEEK

Дж. Леннон - П. Маккартни

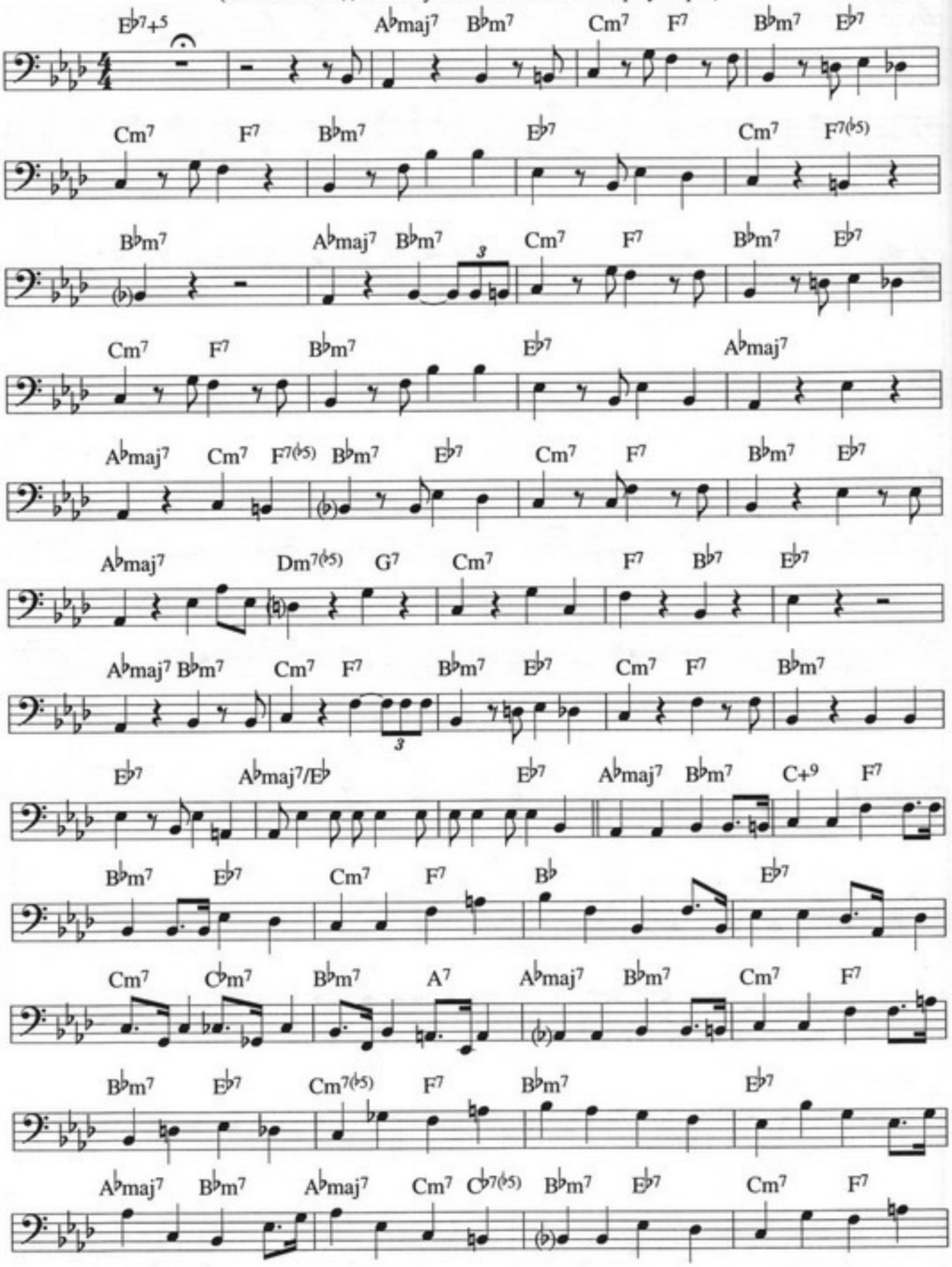


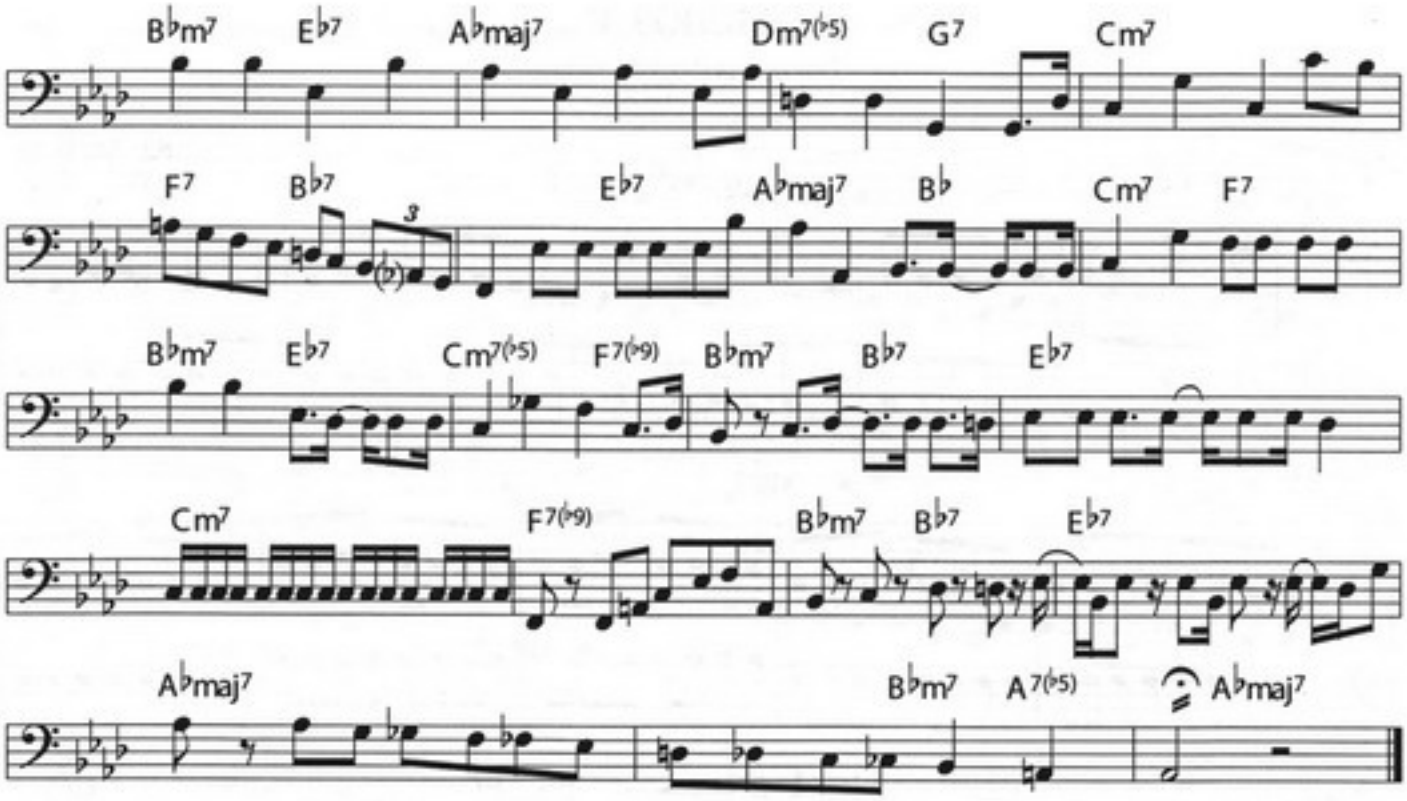

A
Bm
E
G
A7
D.S. al Coda
Coda
G
D
G
D
D
E/D
G/D
D

TEACH ME TONIGHT

(Линия баса Эди Колхауна из альбома "Концерт у моря")

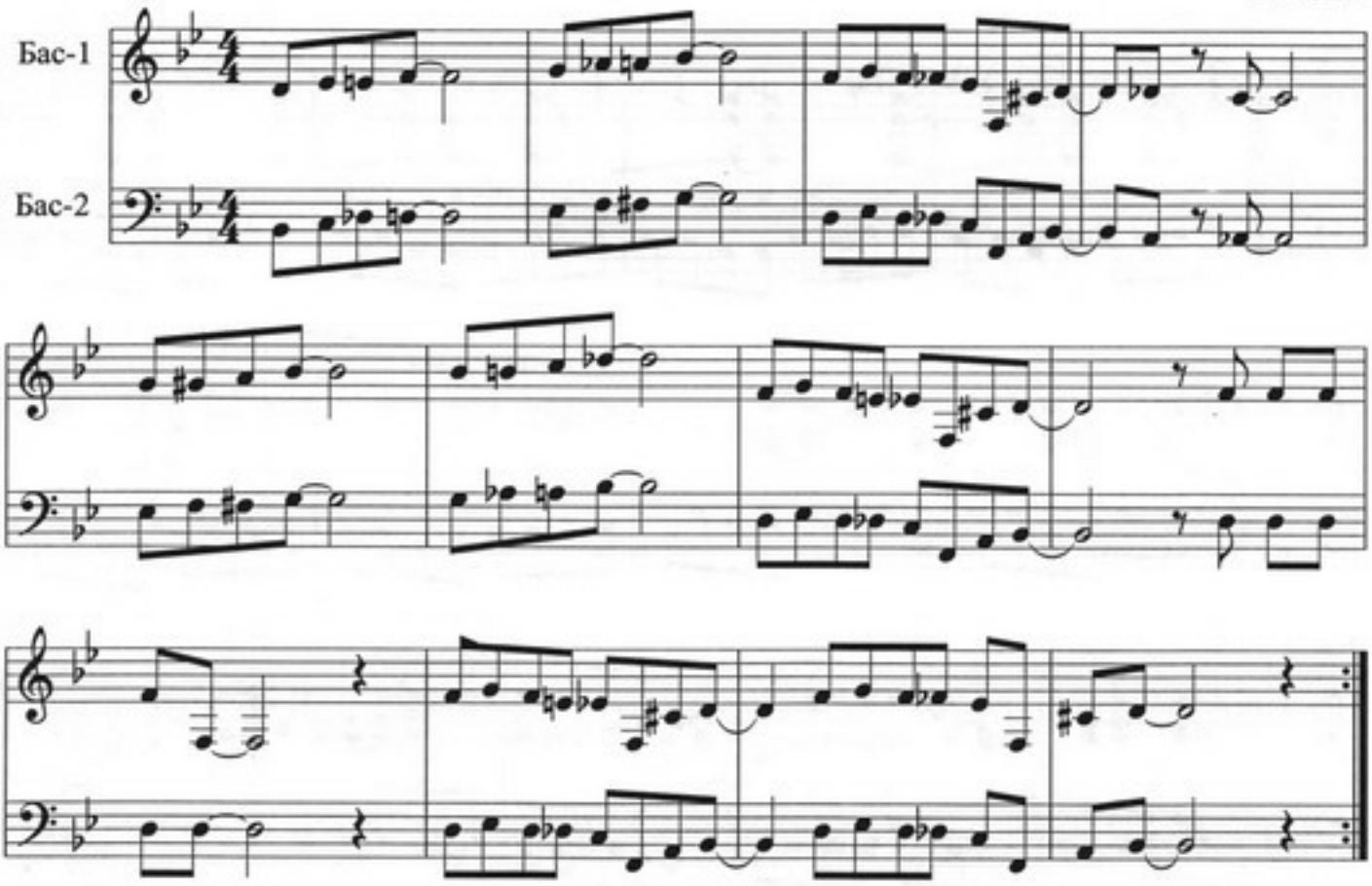
Э. Гарнер





БЛЮ МОНК

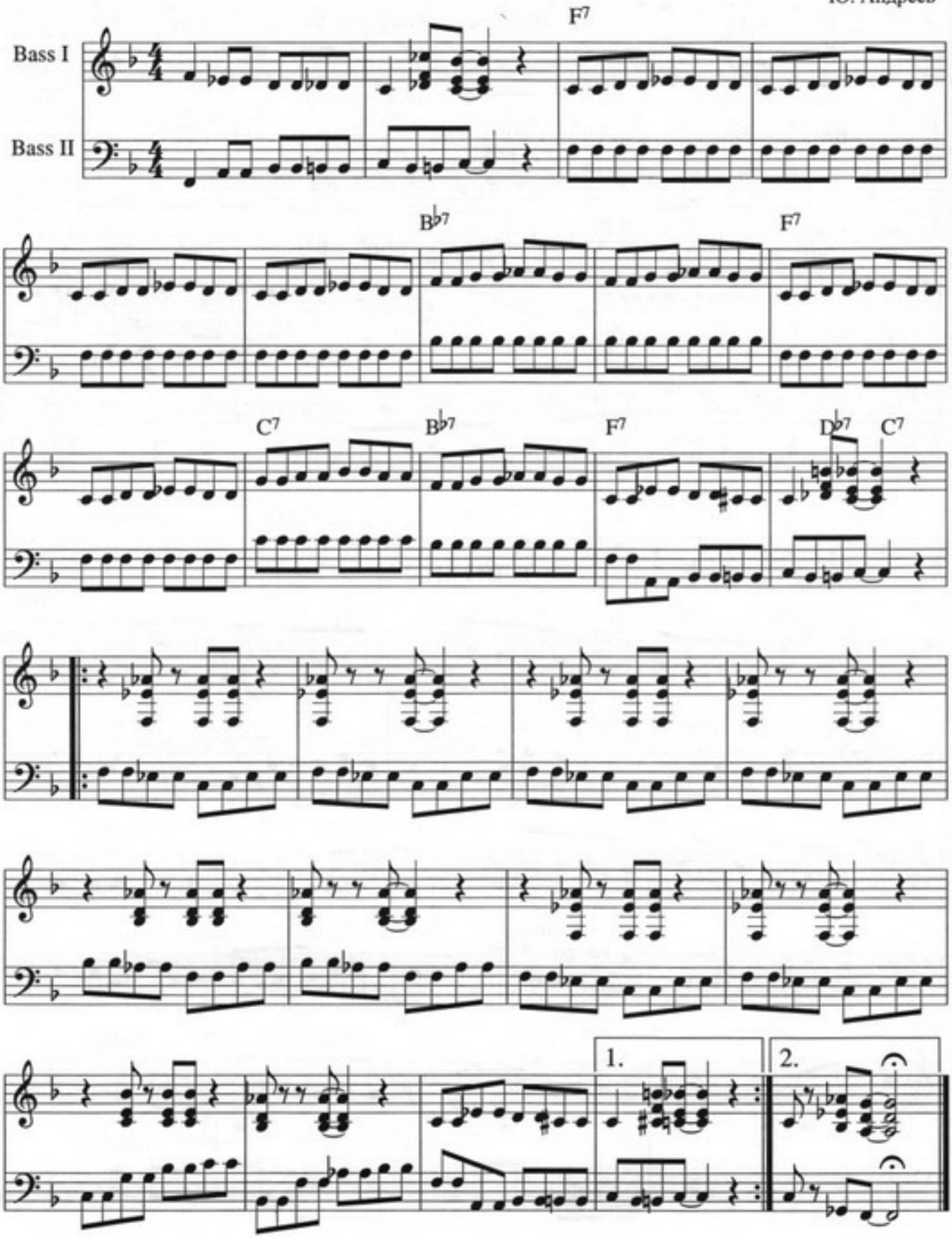
Т. Монк



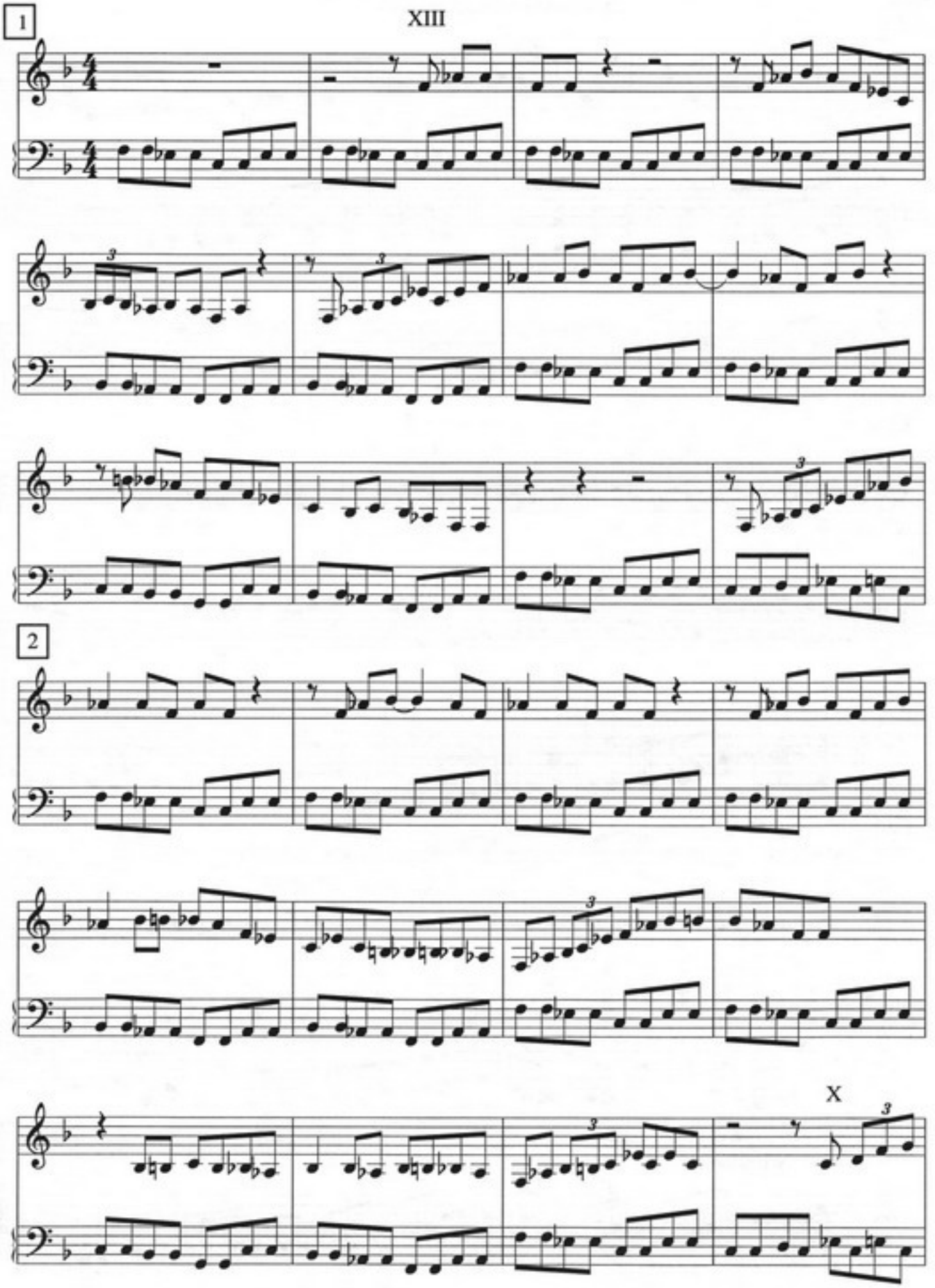
БЛЮЗ F

Этюд для 2-х бас-гитар.

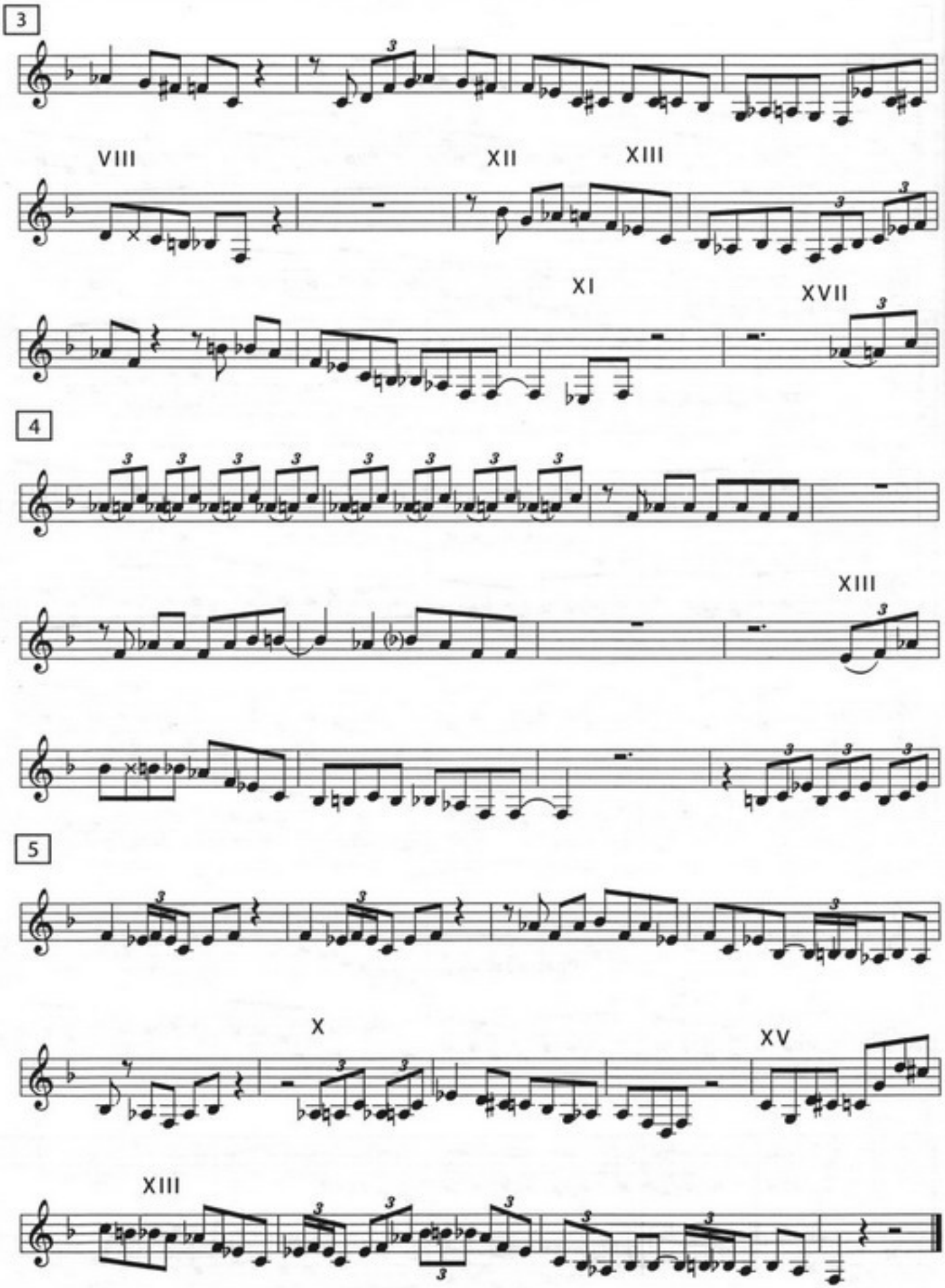
Ю. Андреев



Минорная пентатоника в блюзовых импровизациях.



В квадратах 3-5 бас-гитара II продолжает партию аккомпанемента.

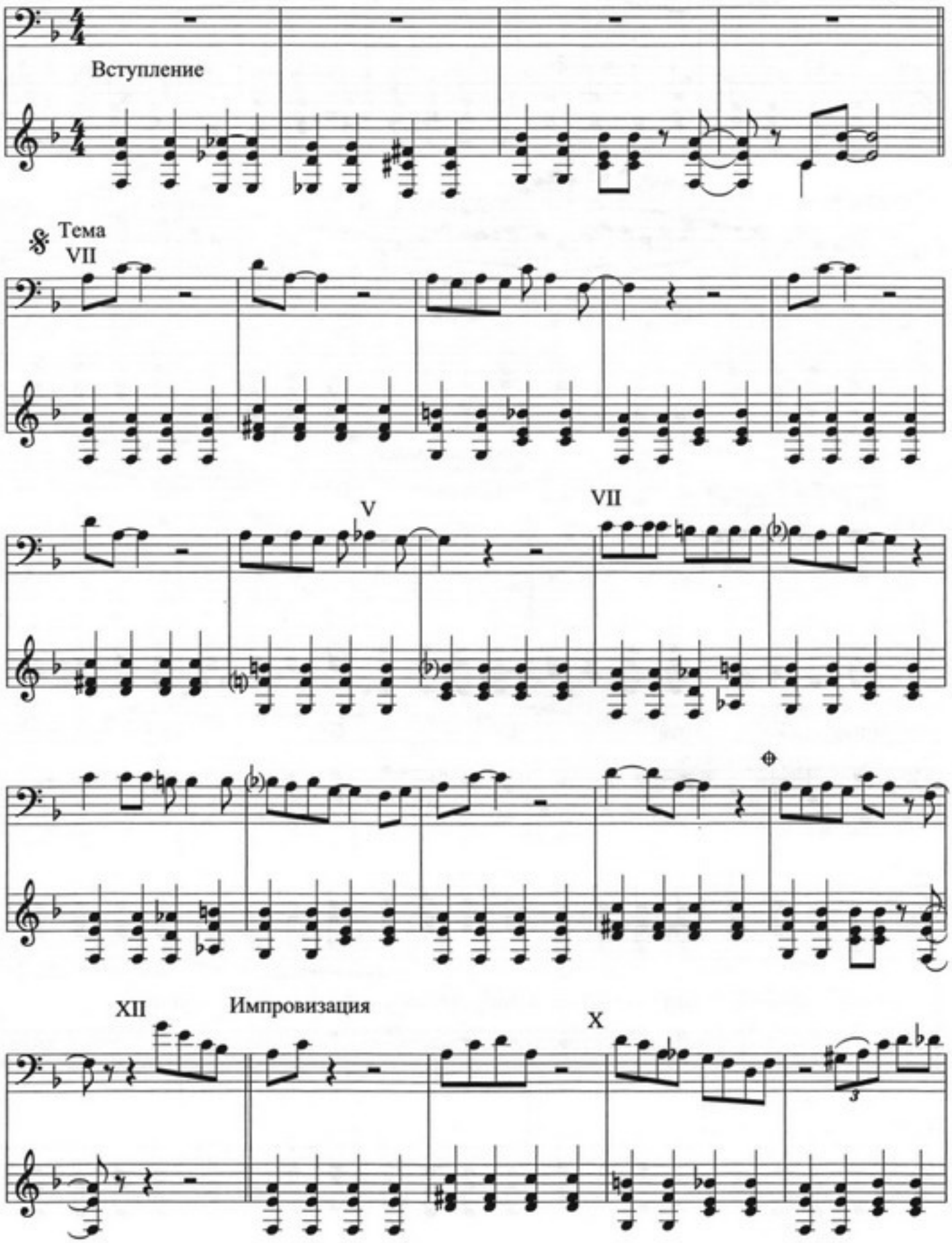


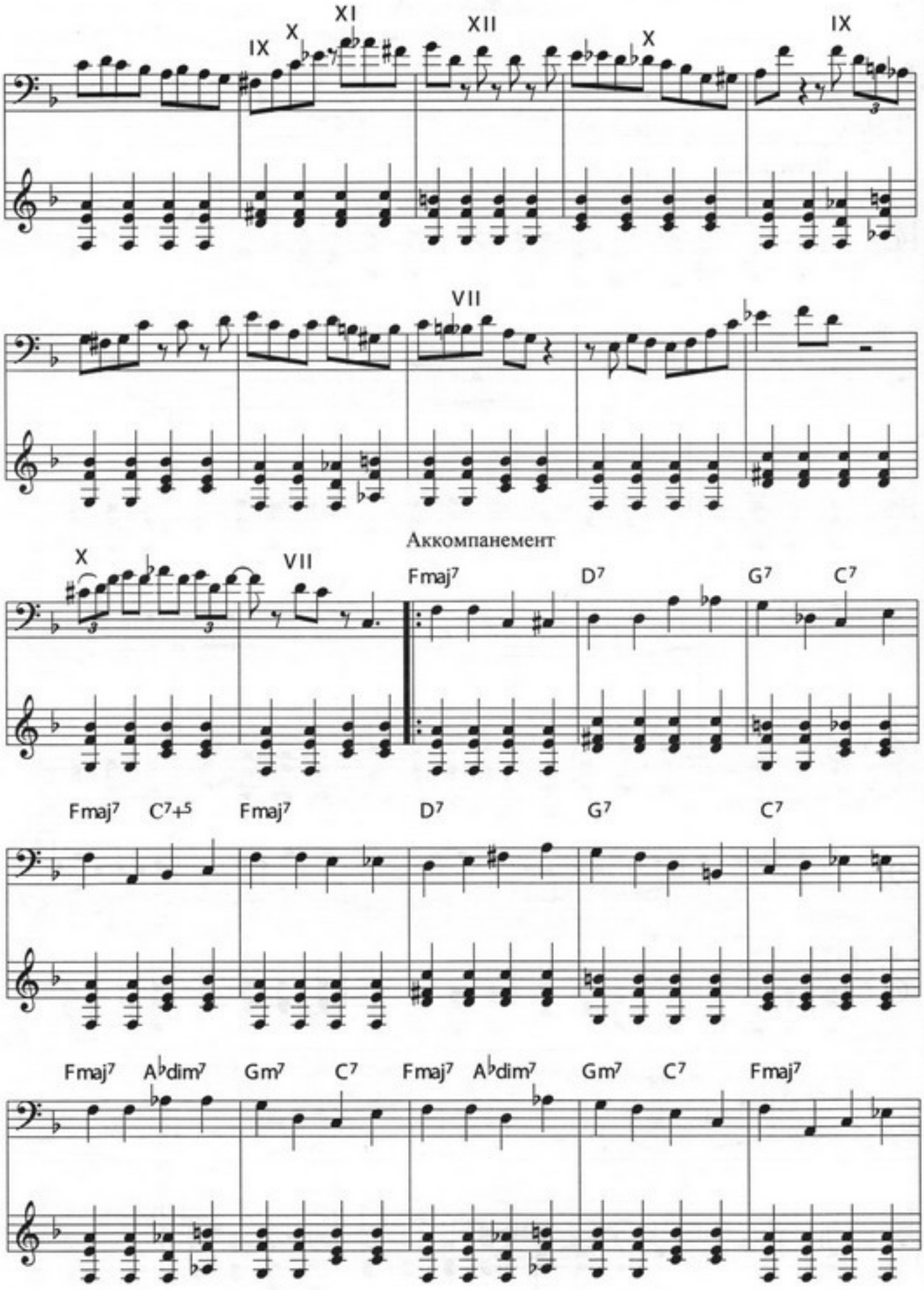
ДЖА - ДА

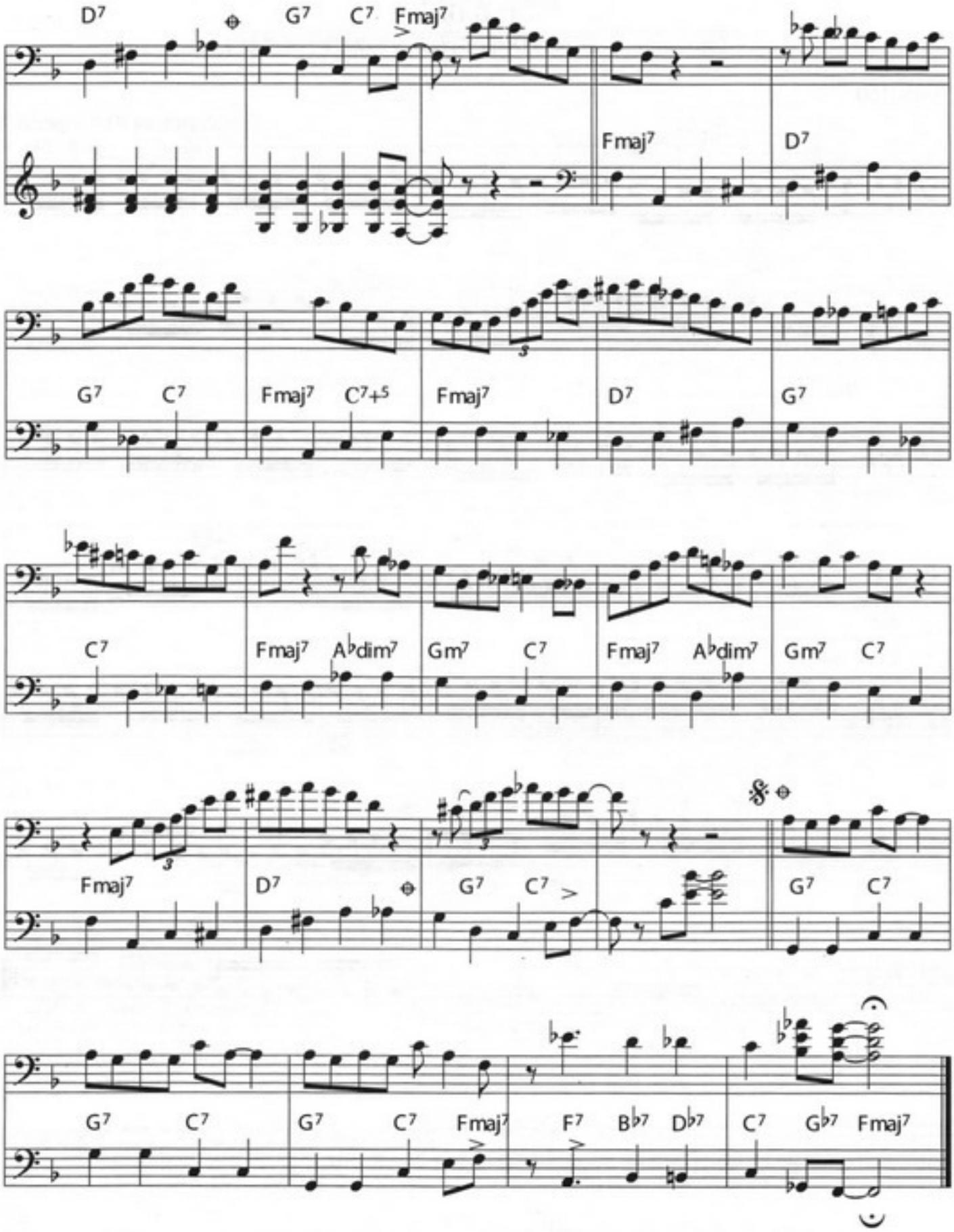
Переложение для 2-х бас-гитар.

Swing

Б.Карлтон




IX
X
XI
XII
X
IX
VII
X
VII
Аккомпанемент
Fmaj7
D7
G7
C7
Fmaj7
C7+5
Fmaj7
D7
G7
C7
Fmaj7
A♭dim7
Gm7
C7
Fmaj7
A♭dim7
Gm7
C7
Fmaj7

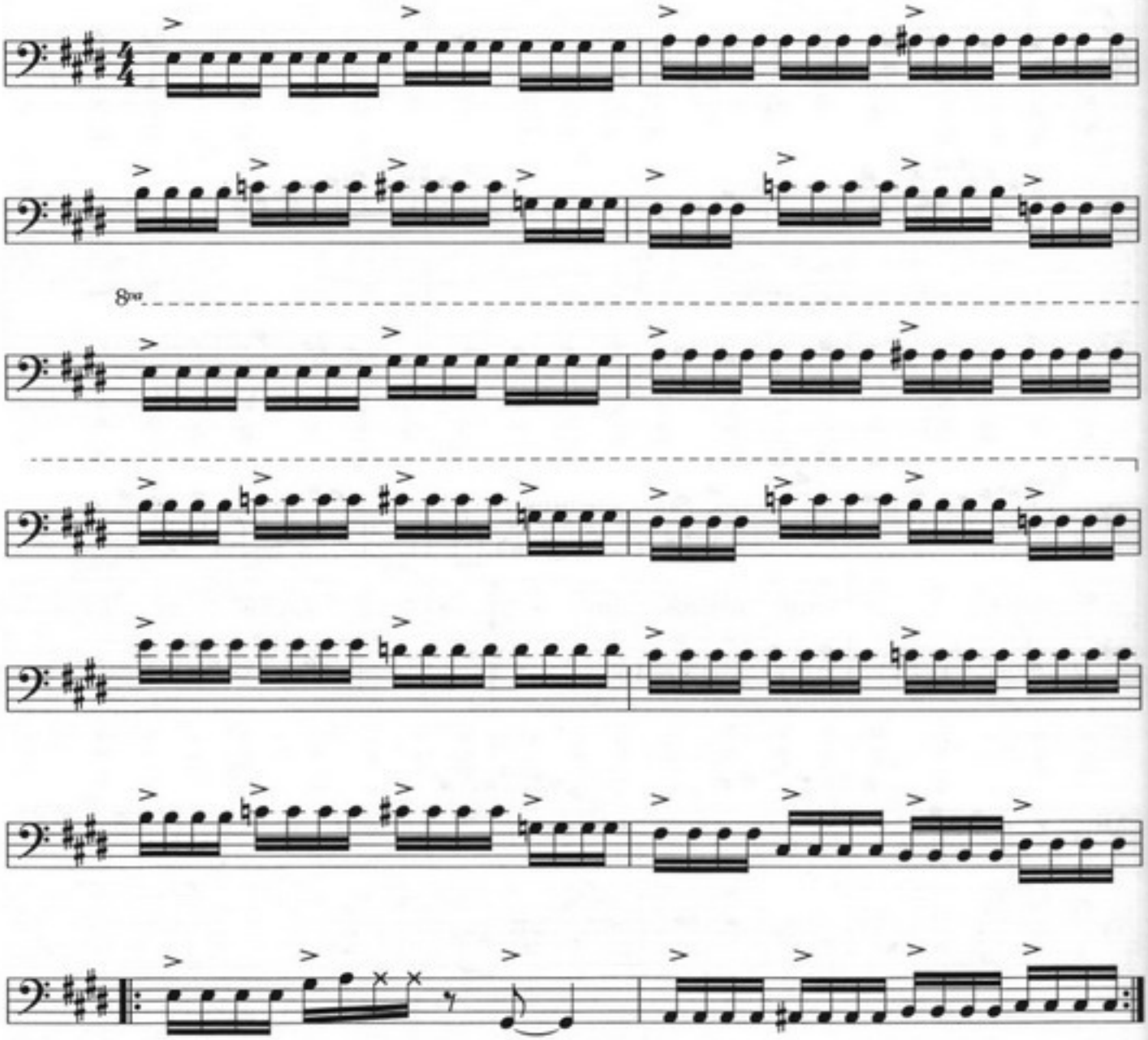

D7 G7 C7 Fmaj7
Fmaj7 D7
G7 C7 Fmaj7 C7+5 Fmaj7 D7 G7
C7 Fmaj7 A♭dim7 Gm7 C7 Fmaj7 A♭dim7 Gm7 C7
Fmaj7 D7 G7 C7 G7 C7
G7 C7 G7 C7 Fmaj7 F7 B♭7 D♭7 C7 G♭7 Fmaj7

D.B.D.

(фрагмент линии баса Domenique Di Piazzo "Front Page")

Темп 160

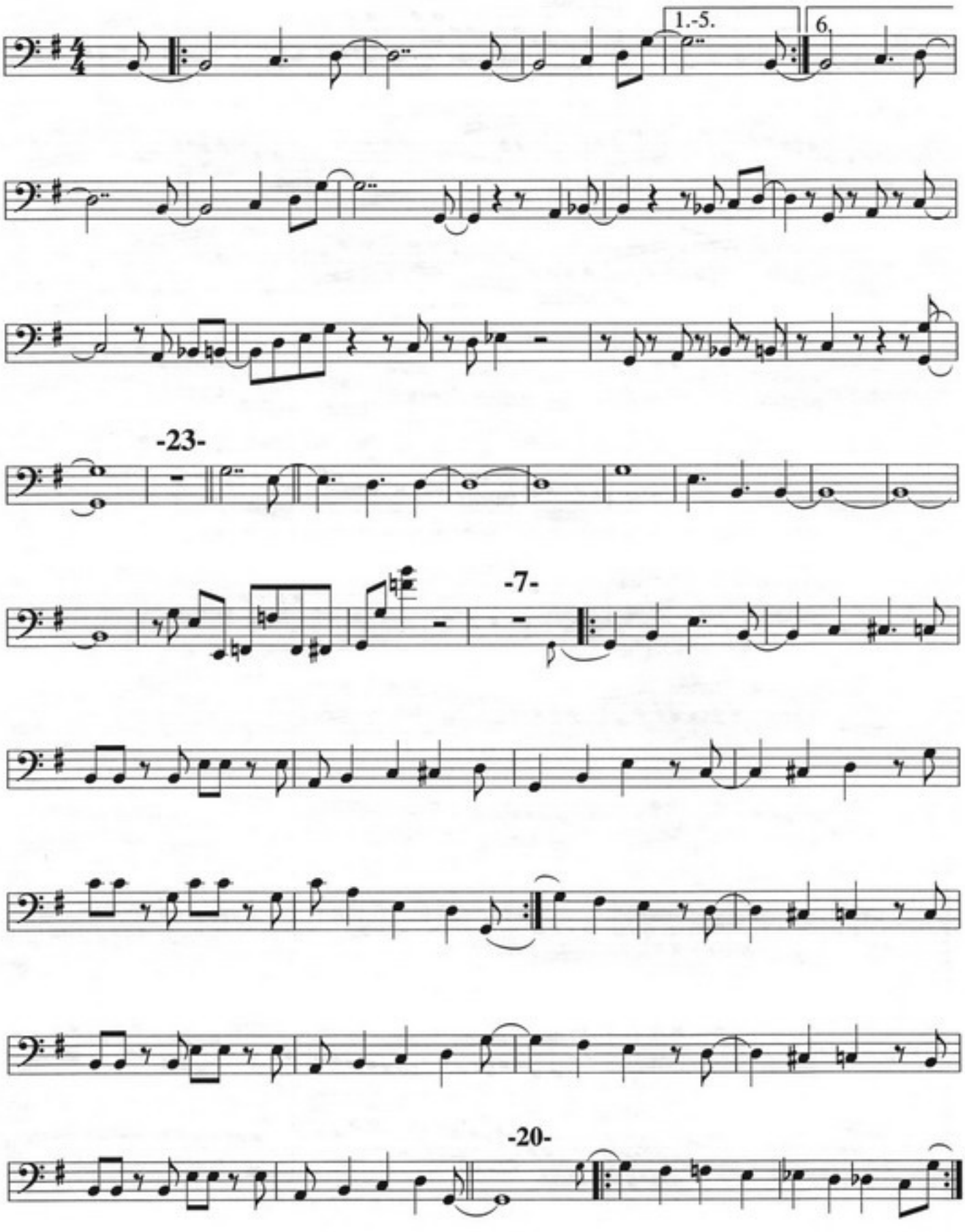
Транскрипция Ю.Андреева



BIRDLAND

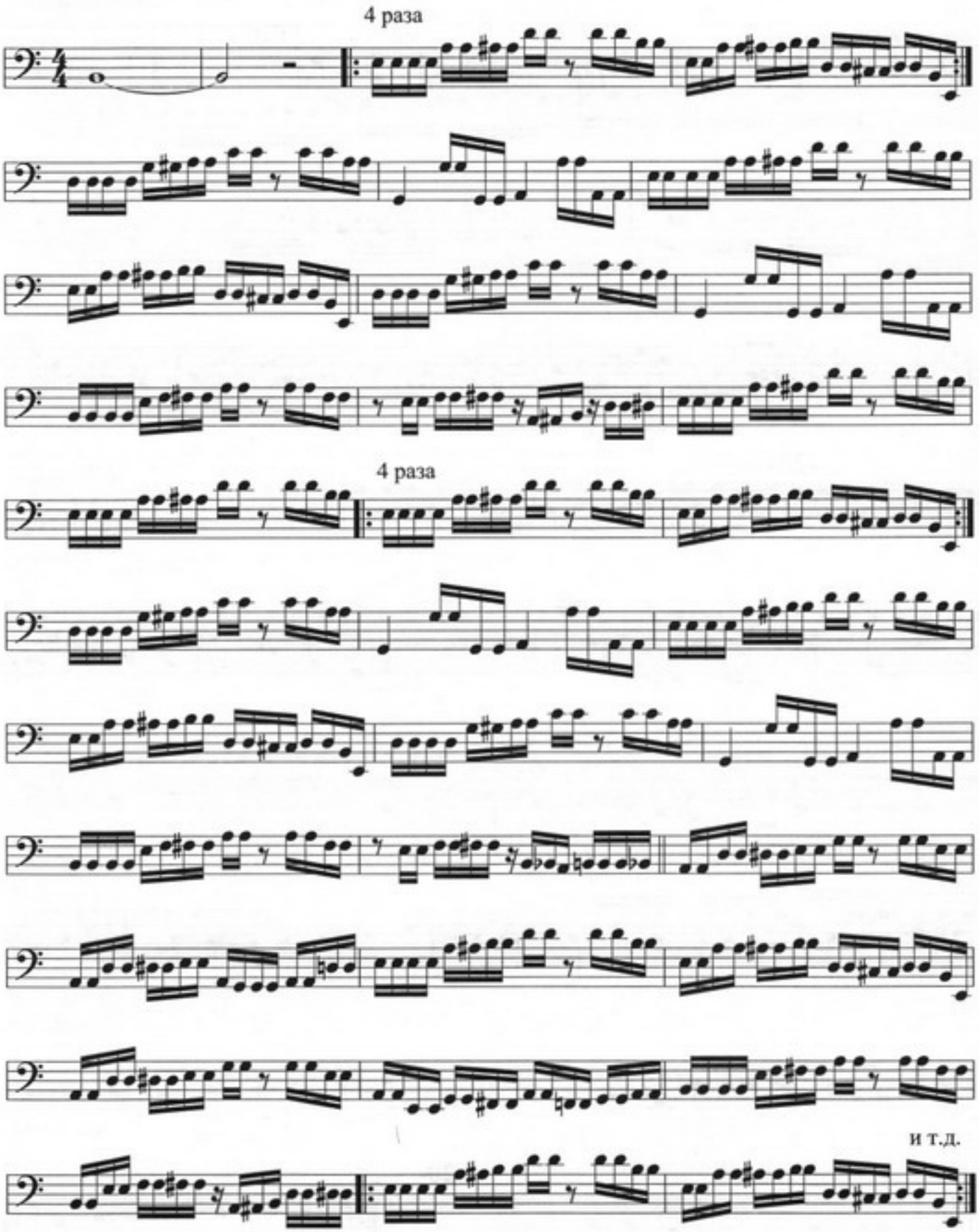
(Линия баса Жако Пасториуса, из альбома "Heavy Weather")

Джозеф Завинул



COME ON WIHT IT

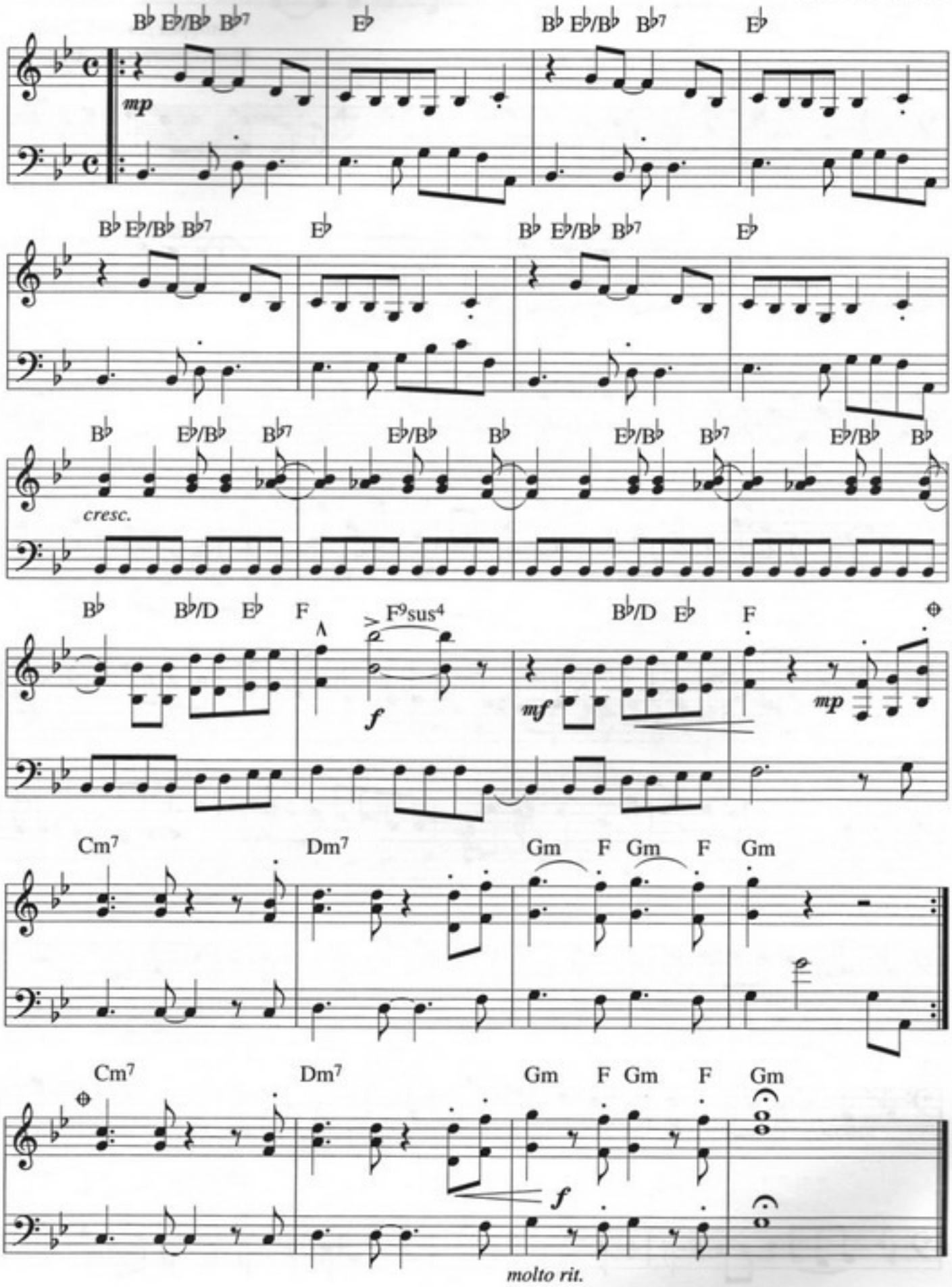
(фрагмент композиции гр. "Tower Of Power" из альбома "T.O.P.")



MERCY, MERCY, MERCY

Medium-Slow Funky Rock

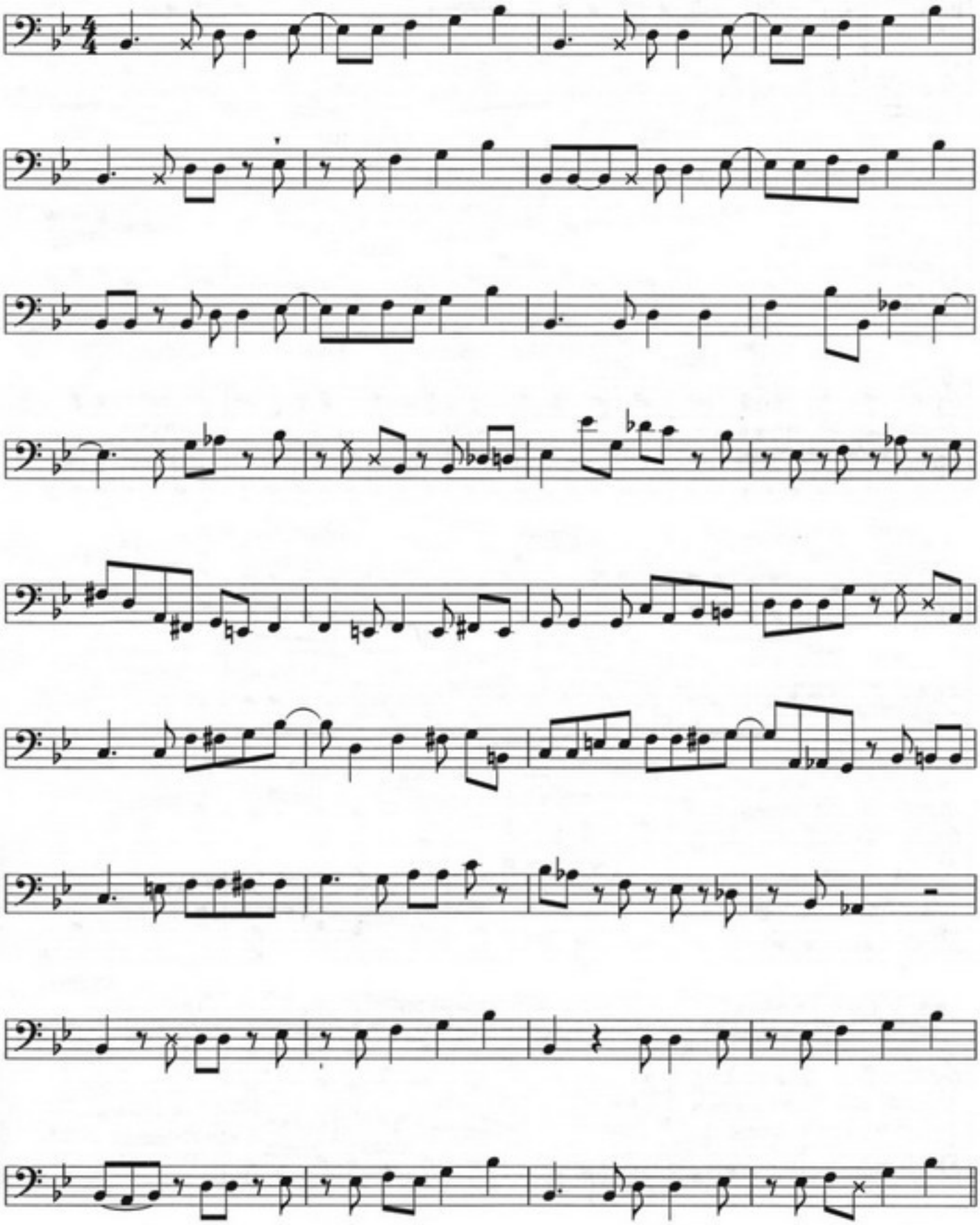
Джозеф Завинул

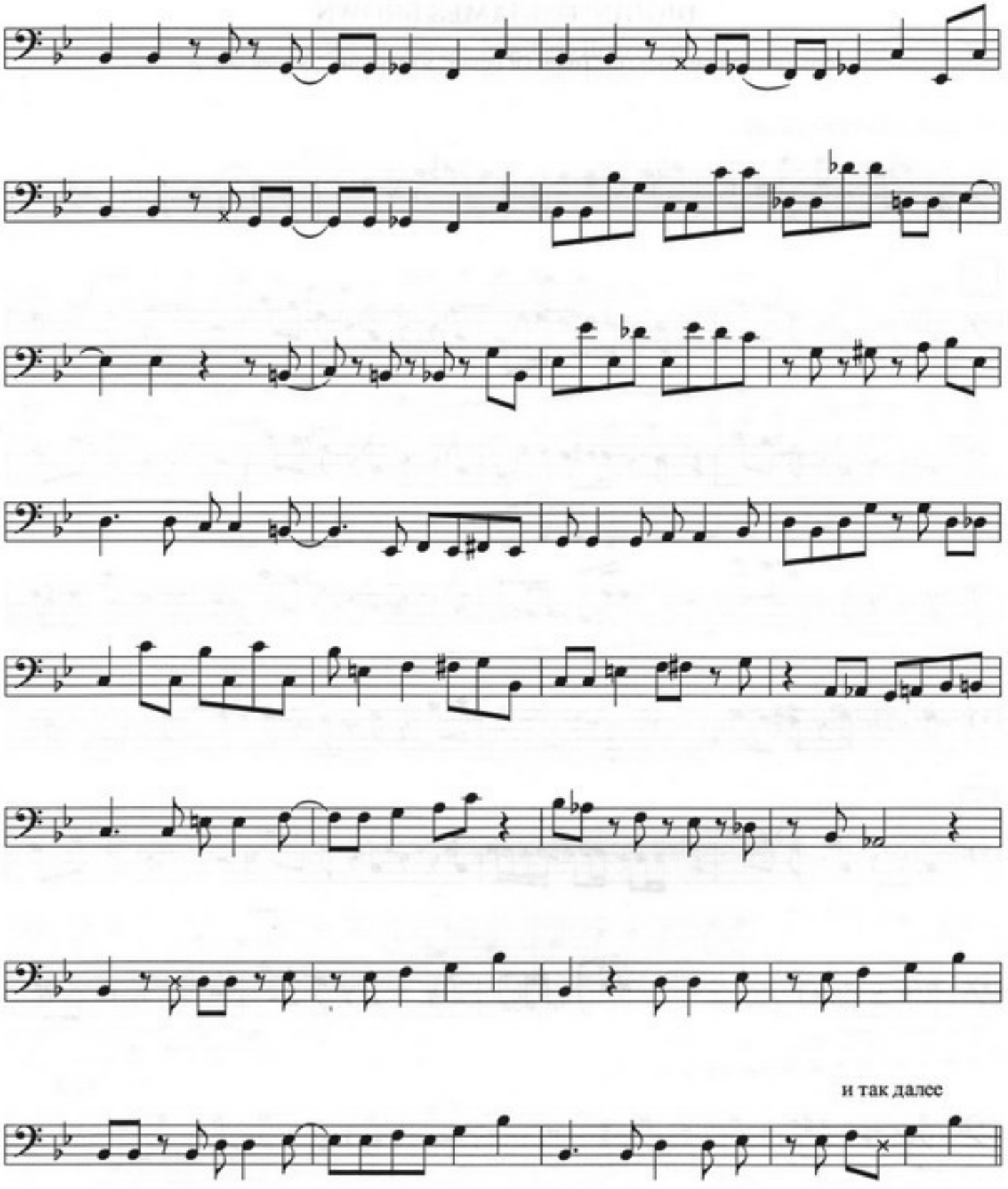


CHICKEN

(фрагмент из видеошколы Jaco Pastorius - bass)

Альфред Джеймс Эллис
Транскрипция Ю. Андреева

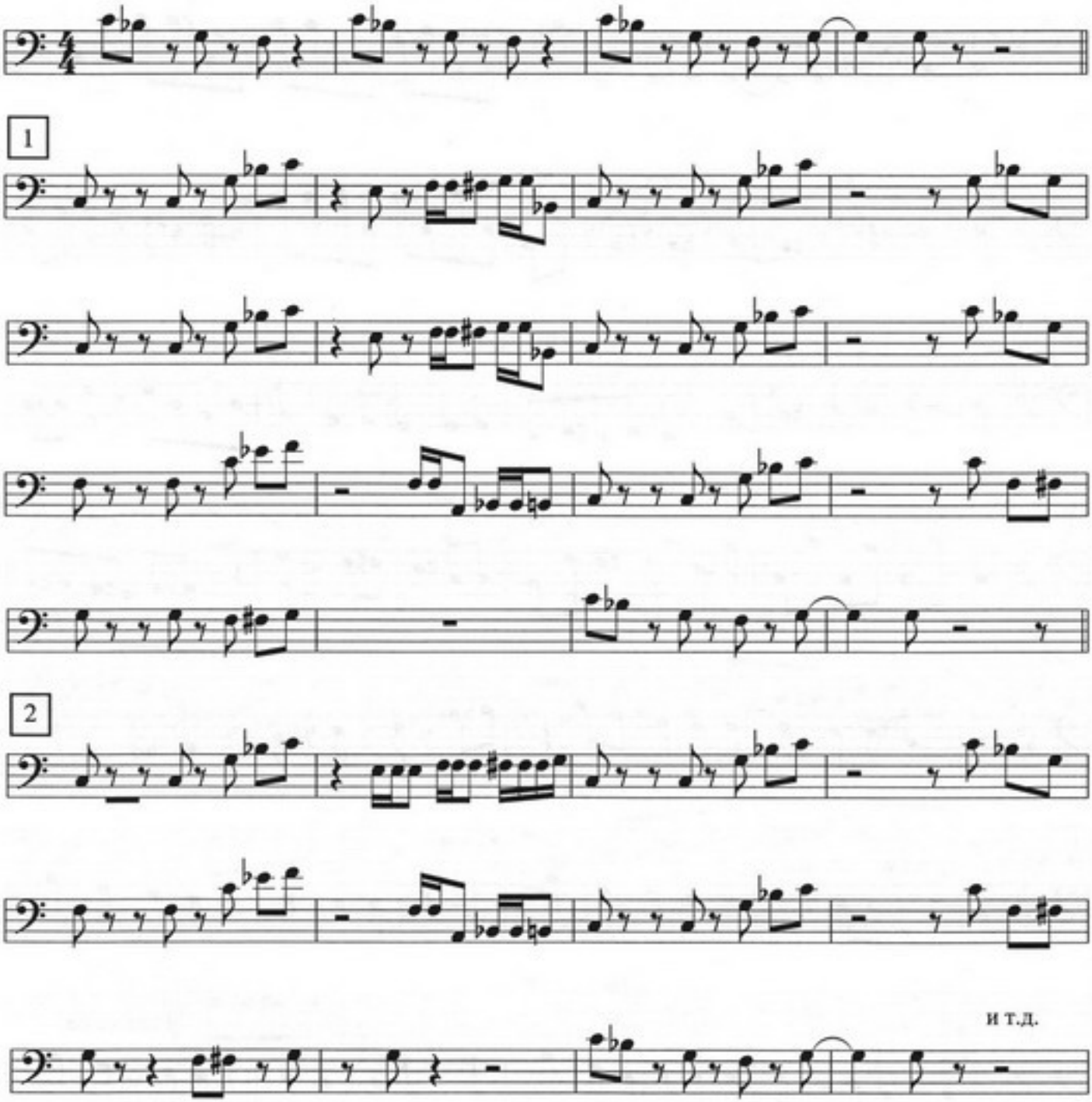




*) Для облегчения разучивания этой ритмически непростой партии, она записана длительностями нот в два раза большими, чем в оригинале.

DIGGIN' OM JAMES BROWN

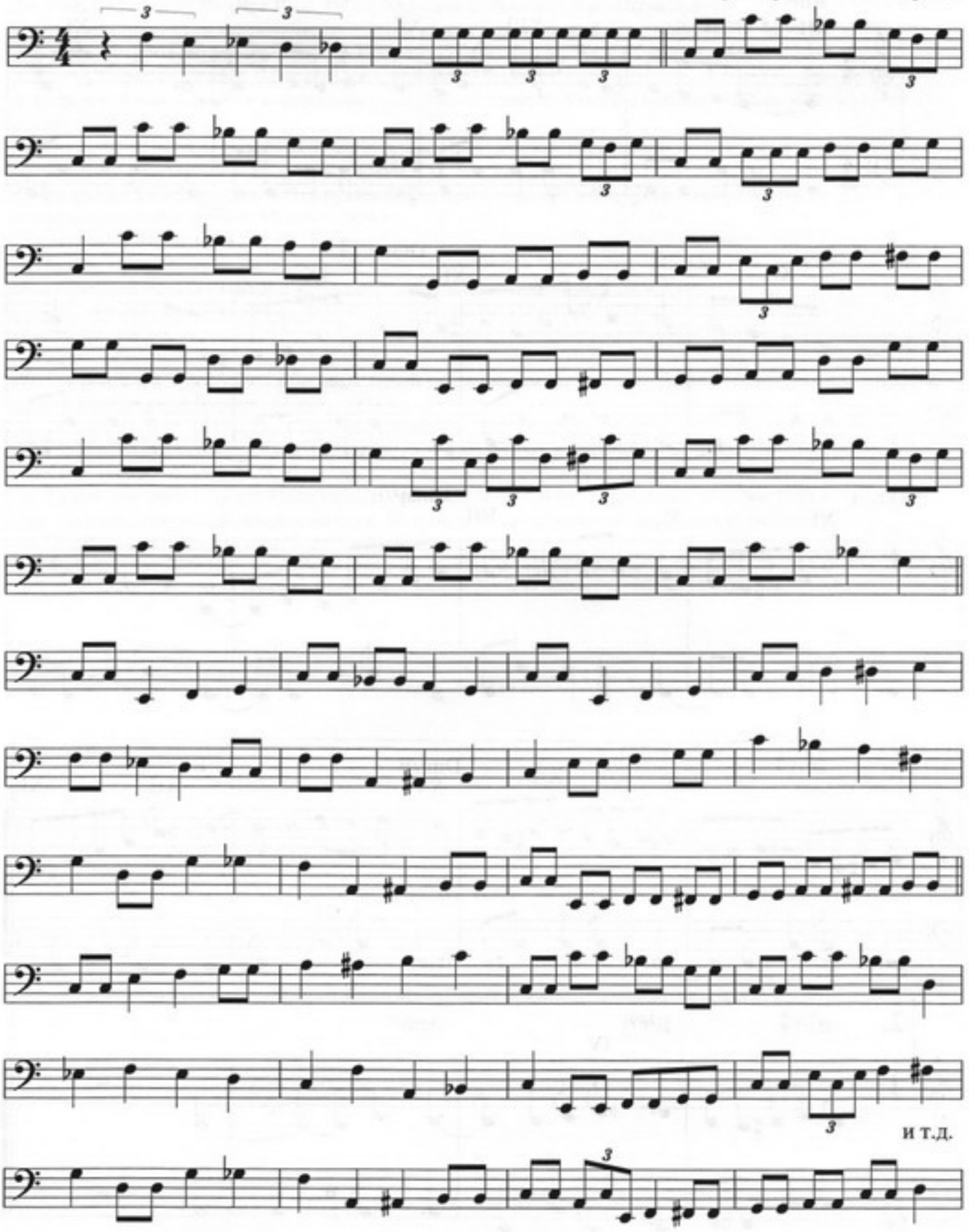
(фрагмент линии баса гр. "Tower Of Power" из альбома " Souled Out").



FANIE MAE

(фрагмент линии баса Жако Пасториуса
из альбома "Invitation" 1983г.)

Транскрипция Ю. Андреева

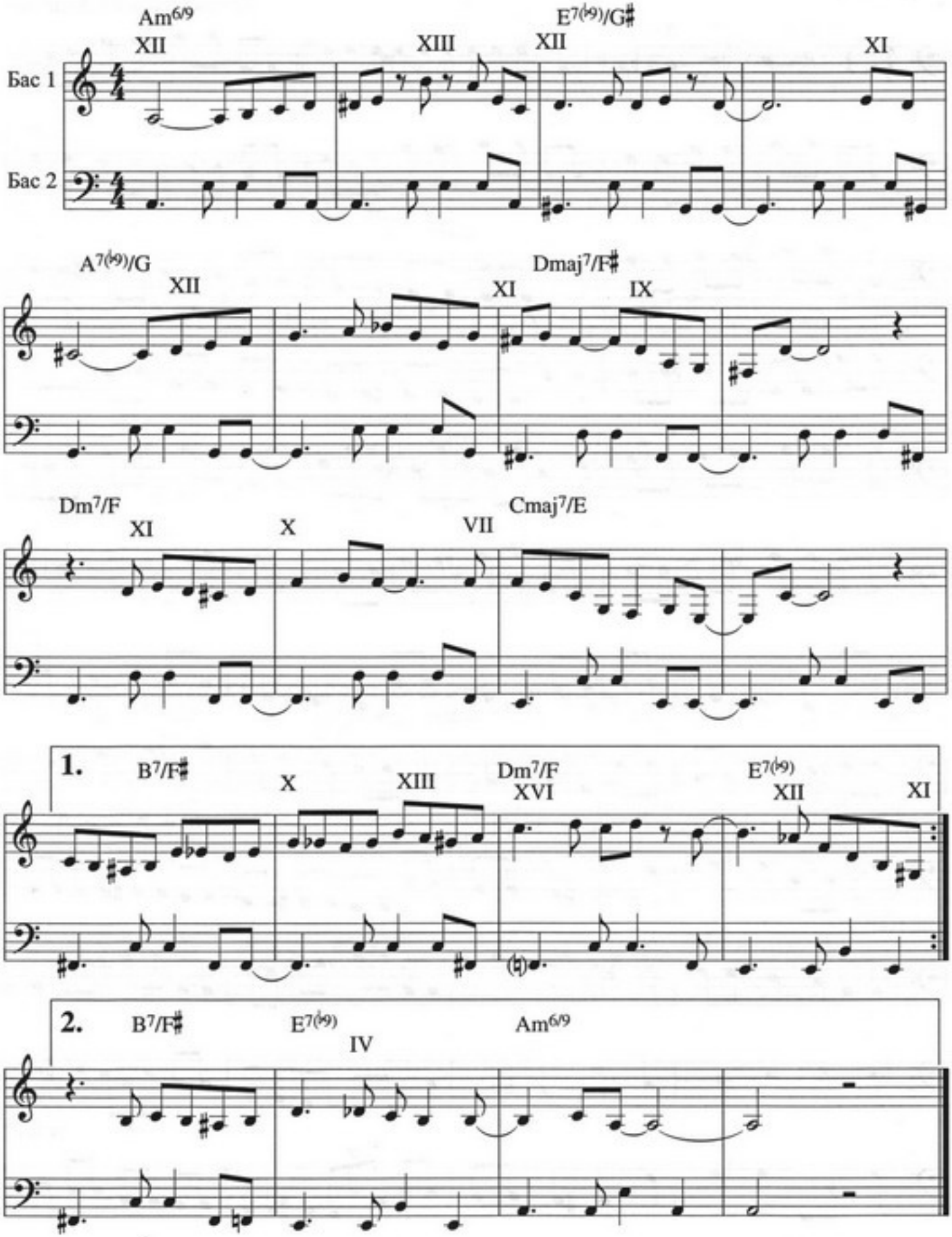


БАС-БОССА

Пьеса для 2-х бас-гитар.

Темп = 120

Ю. Андреев



Литература.

1. С. Ариевич. Практическое руководство игры на бас-гитаре. Изд-во «Музыка», 1983 г.
2. Л. Морген. Школа-самоучитель игры на бас-гитаре. Москва. Изд-во «Советский композитор», 1989 г.
3. The Improviser`s Bass Method by Chuck Sher. For Electric & Acoustic Bass. 1979 Sher Music Co. Box 40381 San Francisco, Ca. 94140. (Чак Шер. «Импровизация на бас-гитаре и контрабасе»).
4. Ю. Чугунов. Эволюция гармонического языка джаза. Издательский Дом «Муравей». Москва, 1997 г.
5. Э. Кунин. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке. Изд-во «Мега-Сервис». Москва, 1997 г.
6. Э. Кунин. Скрипач в джазе. Методическое пособие. Москва. Изд-во «Советский композитор», 1988 г..
7. А. Соболев. Альбом джазового контрабасиста (бас-гитариста). Учебное пособие. Изд-во «Мега-Сервис». Москва, 1997 г.
8. П. Живайкин. Школа блюза, буги и рок-н-ролла. Практическое пособие для начинающих и опытных музыкантов. Тетради 1 и 2. Издатель Смолин К.О. Москва. 2001 г.
9. Ю. Андреев, В. Сидоркович. 100 популярных джазовых тем. Издание Московского колледжа импровизационной музыки. Москва. 1994 г..
10. Ю. Чугунов. Гармония в джазе. Издание 4-е. Москва. Изд-во «Современная музыка», 2001 г.
11. И. Бриль. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. Москва. Изд-во «Кифара», 1997 г..
12. Rock Riffs for Bass By Tom Wolk. Amsco Music Publishing Company. New York.
13. Е. Овчинников. История джаза. Вып.1. Москва. Изд-во «Музыка». 1994 г..
14. Ю. Маркин. Джазовая импровизация. Теоретико-практический курс. Издание Московского колледжа импровизационной музыки. Москва. 1994 г..
15. О. Добронравов. Хрестоматия басовых линий по джазовым стандартам. Издание Московского колледжа импровизационной музыки. Москва.1994 г.
16. Ron Carter. Building a Jazz Bass Line. New York.
17. Г. Гаранян. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. Москва. Изд-во «Музыка».1986 г.
18. А. Сухих. Тромбон в джазе. Популярные джазовые темы с импровизациями. Москва. 1989 г.
19. Ю. Чугунов. Учитесь подбирать на слух. 10 уроков по гармонизации эстрадных и джазовых мелодий. Изд-во «Мелограф», Москва, 2000 г.
20. А. Соболев. Басовая линия. Учебное пособие. Изд-во «Кифара», 2002 г.
21. Ю. Саульский. Аранжировка для биг-бэнда. Методические заметки. Изд-во «Композитор».Москва. 2001 г.

СОДЕРЖАНИЕ.

Отзывы....3
Методические замечания....5

ГЛАВА I. Знакомство с инструментом. Начальные сведения о нотной грамоте.
Общие сведения о бас-гитаре....6
Основные свойства музыкальных звуков....11
Звукоряд. Октава....11
Полутон и тон. Знаки альтерации....14
Нотная запись....14
Ключи....15
Запись длительности звука....16
Паузы....18
Некоторые знаки сокращения нотного письма....18
Табулатура....19
Динамические оттенки....20
Настройка бас-гитары....20

ГЛАВА II. Постановка рук и звукоизвлечение.
Постановка правой руки....23
Игра на открытых струнах....25
Постановка левой руки....33
Смена позиции....39
Аппликатурные комбинации....45

ГЛАВА III. Лад. Тональность. Ритм.
Понятие о ладе....46
Натуральный мажор....46
Минорный лад....49
Метр. Ритм....51
Группировка длительностей....52
Синкопа....53
Затакт....55
Темп....55
Триоли....60
Развитие техники правой руки....63
Триольная и дуольная ритмические пульсации....65

ГЛАВА IV. Интервалы. Трезвучия. Главные трезвучия лада.
Интервалы....73
Обращения интервалов....76
Интервалы на бас-гитаре....77
Аккорды. Трезвучия....80
Обращения трезвучий....80
Буквенно-цифровая запись трезвучий....81
Главные трезвучия мажора и минора....84

ГЛАВА V. Доминантсептаккорд. Ладовые функции аккордов.
Доминантсептаккорд и его обращения....91
Понятие о ладовых функциях аккордов....92
Разрешение доминантсептаккорда и его обращений....93
Виды аккордов и их обозначение....94
Аккомпанемент в буги-вуги и рок-н-ролле....100
Блюзовая пентатоника....102
Аппликатурная система....103